

دراسات
أدبية

جماليات الفنون

د. رمضان بسطاويسي



الطبعة المصرية العامة للكتاب

١٩٦٨

رئيس مجلس الإدارة
د. سمير سرحان

رئيس التحرير
د. صلاح فضل

الإشراف الفني
نجوى شلبسى

مدير التحرير
محمد حسن عبد الحافظ

سكرتيرة التحرير
عفاف عبد المعطى



تصميم الغلاف للقنان : سعيد الميسروس

دراسات
أدبية

جماليات الفنون

مقدمة

موضوع هذا البحث هو : « الفن والحضارة في فلسفة هييجل الجمالية » ، وتحديد هذا الموضوع بشكل دقيق أمر مهم ، لأنه يكشف عن مضمون البحث ، ويحدد الخط الفكري الأساسى الذى يسعى البحث نحو إبرازه وتحليله ونقده ، وهدف هذا البحث هو دراسة فلسفة الفن عند هييجل ، وتحليل فلسفته الجمالية • لذا قد يبرز تساؤل - هنا - عن ورود كلمة « الحضارة » فى عنوان البحث ، الذى لم يأت عفوا ، وإنما لأن الحضارة وثيقة الصلة بمحتوى البحث ؛ لأن المتأمل فى الفلسفة الهييجيلية ، يجد أنها فلسفة كلية نسقية يترابط مجموع مفاهيمها فى إطار الجدل الهييجلى الذى يرتبط فيه المنطق بالتاريخ من خلال رابطة انطولوجية لا تنفصم عراها ، بحيث لا تستطيع أن تتناول أى فكرة أو موضوع من الموضوعات التى طرقتها الفلسفة الهييجلية الا من خلال النسق العام لفلسفته • ويرتبط تحليل هييجل للجمال والفن ارتباطا وثيقا بنظريته الفلسفية والتاريخية العامة ، « ولقد تطورت نظرة هييجل للفن من خلال تطوره الفلسفى ، ولذلك لا يمكن عزل نظركه للفن عن فلسفته الميتافيزيقية والسياسية » (١) •

(١) Israel Know, The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhaur, Humanities Press, New Jersey, 1978, p. 79.

ولذلك لا يمكن دراسة الفن والجمال بشكل مستقل عن المبادئ الرئيسية للفلسفة الهيجيلية ، وهى الكلية والسلب ، والتناقض ، والفكرة الشاملة ، والحرية ، والتاريخ الذى يعتبر من المبادئ الجوهرية فى فلسفة هيجل ، لأنه يعبر عن سعى الروح نحو الحقيقة التى تشكل جوهرها الحقيقى ، والفن هو أحد أشكال هذا السعى ، فالفن عند هيجل ليس منكرة تالفة بين الإدراك والنزوع كما هو الحال عند كانط Kant بل يقع الفن فى قلب الفلسفة الهيجيلية ، لأنه مرتبط بالتاريخ ، والتاريخ مرتبط بالروح ، لأنه يعكس مسارها . والفن عند هيجل شأنه شأن الدين والفلسفة ، فهو أحد الأشكال التى تتموضع فيها الروح ، فالفن هو الروح الذى يتأمل ذاته فى حرية كاملة ويعبر عن ذلك بشكل حسى ، والدين هو الروح الذى يتصور ذاته فى خشوع ، أما الروح الذى يفكر فى ماهيته من خلال المفاهيم ، فهو الفلسفة .

ولذلك فللفن والدين والفلسفة مضمون واحد - عند هيجل - لكن يختلف الشكل فيما بينها وقد عبر هيجل عن هذا قائلا : « يوجد عنصر الروح الكلى فى الفن حدى وصوره ، وفى الدين عاطفة وتمثيل ، وفى الفلسفة فكر خالص وحر » (٢) .

ولا بد أن نؤكد ، من البداية ، أن هذا البحث لا يدرس الحضارة عند هيجل بشكل منفصل عن الفن ، ولكن يدرسها بوصفها متخلا ، ونتيجة له . والمقصود - هنا - بدراسة الفن والحضارة (*) هو : تناول الفن والثقافة . بوصف الفن أحد مظاهر الثقافة ذاتها ، ولذلك فإن دراسة الفن والحضارة تعنى تحليل القضايا الرئيسية فى فلسفة الفن عند هيجل ، لأن الحضارة أو الثقافة Bildung تجسد لدى - على نحو عينى وملبوس جدلية الإنسان ووضعه الاجتماعى ، وبالتالي يصبح الفن - من خلال الحضارة - تعبيرا عن الجوانب الانطولوجية والابستمولوجية لمرحلة الوعى الإنسانى وتطوره . ولذا ، فالفن - عند هيجل - ليس قهرا للاغتراب الذى يمزق الإنسان فحسب ، وإنما هو تفتح لامكاناته الكامنة فيه ، وهو - أيضا - ادراك نوعى للعالم على نحو تشخيصى محسوس ،

(٢) Hegel's Philosophy of Right Trans. and with notes by T.M. Knox. Oxford University Press, 1976, p. 216.

(*) تعنى كلمة الحضارة عند هيجل معانى متعددة ، وهو لا يستخدمها بشكل مباشر ، الا حين يقارن بين الحضارات القديمة والحديثة ، وكان يستخدم الحضارة بمعنى الثقافة ومختلف الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية

وهو ليس « زينة للحياة » ، انه يخلق أشكالا تعبر فيها الشعوب عن المعنى العميق للحياة » (٣) .

بروالفن عند هيجل تقليدا للطبيعة أو محاكاة لها ، وانما يتخذها وسطا للتعبير عن الجوانب المختلفة للوجود الانساني ، لكي يدرك الانسان ذاته ، ويتحرر من الفرق في أسر الجزئي ، ليصل الى الكلية في الفن ، التي تستوعب كل التجارب الشخصية ، لتتحول الى تجربة إنسانية عامة ، وشاملة . فالانسان يدرك ذاته ، حين يخرج ما في داخله في شكل حسي خارجي . ولذلك فالشكل الحسي في الفن ، هو الوسيط الذي ينقذ الانسان من الجزئي والخاص وتفاصيل الحياة اليومية ويسمو به الى العام ، وينفذ الى جوهر الواقع الكلي . واذا أردنا أن نحدد موقع الفن من فلسفة هيجل ، فإن هذا يظهر - لنا - بوضوح ، اذا نظرنا الى فلسفة هيجل على أنها دراسة لتاريخ الحياة الروحية للانسان ، وهي تتعين ، ولذلك كان النشاط الروحي للانسان كما يتجلى في تاريخ العالم ، وما ينتجه من أشكال اجتماعية كالدولة ، وما يتعين في الدين والفن والفلسفة » (٤) ، هو من أهم الموضوعات التي تحدث عنها هيجل بوصفها مثلا أعلى للوجود الذي يلتقي فيه العقل مع الطبيعة في واقع عيني ، أي في الوحدة التي تستوعب التناقض ، لأن الفن مرتبط بالحقيقة كما يفهما هيجل ، في العالم البشري حيث يرتد المطلق الى ذاته بوصفه روحا مطلقا . ويمكن أن نوضح هذا ، بأنه اذا كان موضوع الفلسفة الهيجيلية (٥) هو الحقيقة أو المطلق ، فإن صيرورة المطلق تتضمن ثلاثة معان رئيسية : هي الفكرة المنطقية أو التصور أو الفكرة الشاملة « Begriff » ، ثم الطبيعة ، وأخيرا الروح .

وقد حاول هيجل في فلسفته دراسة كل مظاهر الروح أو الفكر ، فقدم فلسفة في الحضارة الانسانية ، ووضع الأسس لدراسة الوعي

(٣) روجيه جارودي ، فكر هيجل ، ترجمة : الياس مرقص ، دار الحقيقة ، بيروت بدون تاريخ ، ص ٢١ .

(٤) د . امام عبد الفتاح ، الملهج الجليلي عند هيجل ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ١٦ .

(٥) ذهب بعض الباحثين الى النظر الى فلسفة هيجل بوصفها جمالية ، لانها تسعى الى التناغم العميق بين الانسان والعالم ، انظر في ذلك على سبيل المثال :

Mure (G.B.G.) : *Introduction to Hegel*, Oxford Clarendon Press, London, 1959.

الانسانى وتطوره ، فهو لم يقتصر على دراسة الحياة الباطنية للانسان ، وتفسيرها ، اى الروح الذاتى ، بل درس - ايضا - الروح فى اشكال انتاجية الخارجية كما سيتضح فى أعمال الجماعة البشرية ، مثل : الدولة والقانون والأخلاق ، « وهو ما يطلق عليه » : الروح الموضوعى » وكما يتحقق الروح فى الاشكال العليا - فى الفن والدين والفلسفة - وهو ما يطلق عليه : « الروح المطلق » .

يحاول هذا البحث دراسة التحققات العينية للروح المطلق ، كما تبدى فى الفن ، أى أنه يتجاوز تقديم فلسفة هيغل الميتافيزيقية الا بالقدر الذى يسمح بفهم أفكاره للفن ، لأن الفن هو بمثابة تطبيق للفلسفة الهيكلية ، ومن ثم ، كان هذا التطبيق يستلزم الأحاطة بجوانب كثيرة من الفلسفة الهيكلية ، وهى لا تظهر بشكل مباشر فى ثنايا البحث .

وإذا تساءلنا : لماذا تقدم بحثا فى جماليات هيغل بالذات ، وما مدى حاجتنا الى هذا ، وماذا يضيف ذلك الواقع الثقافى الراهن لدينا ؟

تتبع أهمية البحث فى جماليات هيغل من كونه ينظر الى تاريخ علم الجمال ، (وفلسفة الفن) بوصفه حلقات تكمل بعضها بعضا ، وهذا يعنى ان دراسة الجمال لديه هى دراسة لتاريخ الجمال والفن ، وهذا الأمر - لدى هيغل - نجده - أيضا - فى دراسته للفلسفة ، فالفلسفات كلها تشكل حلقات مترابطة تومئ الى الحقيقة ، لأن كل فلسفة تتبع من الفلسفات السابقة عليها ، وإذا كانت مهمة الفلسفة عند هيغل هى الوصول الى الحقيقة ، فانه يحاور كل الفلسفات التى سبقتها ، وكتابه « محاضرات فى تاريخ الفلسفة » هو حوار جدل ، وموسوعة متكاملة عن تطور الفلسفة فى ادراكها للحقيقة ، وهذا ما نجده فى « محاضراته عن فلسفة الفن الجميل » ، حيث يستوعب الاتجاهات السابقة ، ويتضمنها - أيضا - ولذلك فان دراسة جماليات هيغل هى محاولة لرؤية تطور الفكر الجمالى من خلال فيلسوف استوعب وحلل كل الأفكار فى تاريخ الفن . وجماليات هيغل - كما تبدو فى هذا الكتاب - لا تفصل بين فلسفة الفن ، وتاريخ الفن ، وأشكال وإبداعات الفن ذاتها - مما يجعل دراسته مجالا خصبا للفنان والناقد ، وعالم الجمال .

ولذلك فكثير من أفكار هيغل - فى الفن - ليست جديدة تماما ، لكن الجدة والعمق فى هذا العرض التركيبى ، الذى يقدمه هيغل ، لفكرة الكلية فى الفن ترجع الى أفلاطون وأرسطو ، ولكن الجديد فى فكر هيغل

أنه يقدم فكرة الكلية من خلال تحليله لقضايا الابداع والاعتراب ، وتطور
الوعي الانساني في الحضارة الانسانية ، فهو يدرس الفن باعتباره نشاطا
انسانيا يعبر عن الحقيقة ، وهو يسعى للإجابة عن سؤال مهم وهو :
كيف يمكن للفن أن يعبر عن الحقيقة ؟ وفي اجابته عن هذا التساؤل ،
يكشف حقيقة الفن ، ودوره في التعبير عن الوعي البشري في الحضارات
المختلفة ، ولذلك فهو لا يقدم دراسة نظرية خالصة للفن ، انما يتجاوز
هذا الى تقديم دراسات تطبيقية لكل فن من الفنون . والسمات الخاصة
لكل فن في عصوره المختلفة . ففي « ظاهريات الروح » يتوقف هيغل
عند الفن حين يتحد بالدين - عند الاغريق - وهو ما يطلق عليه اسم
« الديانة الجمالية » ، حيث تعبر الشعوب عن تصوراتها للعالم ، ثم ينتقل
للعصر الحديث الذي أصبح للفن فيه مكان ثانوي في حياة الأفراد
والمجتمعات .

وحين يتعرض هيغل لدراسة الفن الاسلامي ، فانه يدرسه من خلال
السمات الجوهرية للروح الاسلامية ، ولهذا فهو يوضح أن الفن الاسلامي
مطابق لجوهر الدين الاسلامي الذي يرفض التجسيد .

والواقع أن الدوافع لهذا البحث نوعا : دوافع ذاتية متصلة
بالباحث ، ودوافع موضوعية تتصل بواقعه الثقافي ، أما الدوافع الذاتية
فهي تتبع من دراسة الباحث لعلم الجمال لدى جورج لوكاتش G. Lukács
(١٨٨٥ - ١٩٧١) . في بحث سابق ، ولوكاتش من أبرز علماء الجمال
المعاصرين الذين تأثروا بهيغل بشكل مباشر ، ولذلك كان يعود الباحث
الى النصوص الهيكلية كلما أراد البحث عن أصول القضايا التي يطرحها
لوكاتش ، ولذلك فان تأصيل اتجاه لوكاتش يلزم الرجوع الى هيغل الذي
يعتبر مصدرا رئيسيا للفكر الجمالي المعاصر ، ومحاولة من الباحثة في
اكتساب أدوات نظرية واجرائية تمكنه من تحليل النماذج الابداعية ،
ولا سيما أن الباحث له عدة محاولات في هذا الميدان .

أما الدوافع الموضوعية فهي ترجع الى عدة أسباب منها : أن الواقع
الثقافي يشهد لدينا في الآونة الأخيرة نماذج ابداعية في القصة القصيرة ،
والرواية ، والشعر تقوم على أساس جدلي بين الشكل والمضمون ، دون
أن تظهر أعمال نقدية في مستوى هذه الأعمال الابداعية ، رغم أن الواقع
الثقافي يشهد عرضا وفيرا لكثير من الاتجاهات الجمالية والنقدية المعاصرة .
وهذا ما أوجد هوة واسعة بين الابداع والنقد ، وأوجد ثنائية بينهما ، رغم
أنهما - في الحقيقة - وجهان لعملة واحدة ، ولعل هذا يرجع الى عدم
وضوح الأسس الفكرية والفلسفية والحضارية لجماليات العمل الابداعي .

ومن ثم تخلف النقد عن تفهم الأعمال الإبداعية ، واكتفى - في كثير من الأحيان - برد الأعمال الريادية الإبداعية الى ما يماثلها في التجربة الغربية ، رغم تناقض الأسس الحضارية والفكرية للأعمال الغربية مع ما تطرحه أعمالنا الإبداعية * ويمكن توضيح هذه الفكرة بأن لدينا كثيرا من الأعمال الإبداعية التي يستعصى فهمها من خلال النقد التقليدي ، فيلجأ الناقد الى تفسيرها من خلال الأعمال الإبداعية التي تصدر في الغرب ، التي قد تتماثل معها في البناء والأسلوب ، رغم أن الأعمال الإبداعية الغربية قد تصدر عن فلسفة خاصة في استخدام اللغة ، أو تصوير المكان، مثل : الفينومينولوجيا ، بوصفه أساسا إبداعيا للرواية الجديدة لدى ناتالي ساروت وجريه ، حيث تتفق أعمالهما في شكلها مع ما يضمونه من قصص ، ولذلك فإن فهم الأعمال الإبداعية يرددها كلية الى النموذج الغربي ، يخالف أبسط المبادئ النقدية ، وهو أن الأعمال الإبداعية هي مظهر يعبر عن تطور الوعي الحضاري ، وفهمه لذاته ، ولذلك - مثلا - لا يمكن رد أعمال أدوار الخراط وصباح عبد الصبور وأدونيس الى جويس ، والبيوت وما لارمي ، دون أن نتبين أن جوهر التجربة لدى هؤلاء المبدعين العرب يختلف عن جوهر التجربة الغربية ، وتقصد بالجوهر ، الأسس الفكرية والاجتماعية التي تقوم عليها الحضارة في كل منها ، فالعمل الإبداعي ليس علاقات وعزلة داخل العمل الفني فقط ، وإنما هو يصور العلاقة الجدلية بينه وبين الحضارة التي ينتمي إليها ، ولذلك فإن دراسة هيجل هي نقي لوجود الثنائية بين الإبداع والنقد ، والفن والحضارة ، لأنه يؤكد على الوحدة الكلية بينهما كما سيتبين هذا أثناء البحث .

ولا ينبغي هذا البحث أن يقدم حلا نظرية لمشاكل الفن والإبداع من خلال هيجل ، فهنا يتناقض مع أسس الفلسفة الهيكلية التي ترى أن فلسفة الفن لا تسعى الى فرض قواعد على الفنانين في تحقيق الجمال ، وإنما عليها أن تبحث في الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه - واقعيا - في الأعمال الفنية ، دون أن تأخذ على عاتقها صياغة شروط ما للانتاج الفني * ولذلك فإن دراسة هيجل هي نوع من الحوار مع تجربة الحضارة الغربية لدى أبرز أعلامها الذين ساهموا في صياغة العقل والوجدان الأوروبي المعاصر ، ودعوة لطرح القضايا الجوهرية في الثقافة والجمال في واقعنا الراهن (*) .

(*) هل يمكن التساؤل عن السبب في غياب الدراسات الفكرية لواقعنا الثقافي والاجتماعي والسياسي ، يرجع الى عدم وجود متاير ثقافية يساهم من خلالها دارسو الفلسفة والمهتمين في اثاره القضايا ؟ أم ان الأمر يرجع الى ان المجال لا يتسع للفلسفة باعتبارها اكثر العلوم جثرية في نقد الواقع والثقافة ؟

ومن الأسباب - أيضا - : أن الفكر الغربي يشهد الآن حركة فكرية ، في مجال العلوم الانسانية بوجه خاص ، وتوجد محاولات غميقة لاعادة دراسة هيجل ودلتاي وماركس من خلال رؤى ومناهج جديدة ، ومنها على سبيل المثال : قراءة التوسير لماركس ، وقراءة ماركيز ل هيجل من خلال انطولوجيا هيدجر ، هذا بالإضافة الى الدراسات المعاصرة في علم اللغة الحديث ، والبنوية والسيمولوجيا (**) ، وغيرها من الاتجاهات التي تقدم طرقا مختلفة في تناول العمل الفني ، حتى نادى البعض بعلم الفن ، وهذا ما سبق أن نادى به شلنج من قبل ، بحجة أنه لابد أن يكون هناك علم قائم بذاته يختص بحل اشكاليات العمل الفني . وهذه القضية مثار جدل طويل بين المهتمين بالنقد ونظرية الفن والفلسفة ، ويمكن القول - باختصار - أن الفلسفة - بالمعنى الهيجلي لا تزال تقدم اضافات حقيقية لنظرية الفن ، على أساس أن أى نظرية أو فلسفة فى الفن تعكس موقفا ورؤية معرفية ووجودية للعالم .

وكثير من اشكاليات الابداع الفنى العربى ترجع الى الفصل بين النقد فى جانبه الاجرائى ، وبين الأصول الفلسفية لأية نظرية نقدية ، ولذا لابد من تتبع هذه الاتجاهات النقدية فى أصولها الفلسفية وبالتالى فهم موقفها الحضارى والتاريخى والأخلاقي ، وهنا يأتى دور الباحثين فى الدراسات الجمالية وفلسفة الفن فى فهم وتحليل هذه الاتجاهات النقدية المعاصرة بشكل لا يفصل بين الجوانب المعرفية والوجودية لأية نظرية نقدية وبين الخطوات الاجرائية فى النقد الفنى . ويعتبر هيجل الأصل الفلسفى لكثير من النظريات النقدية المعاصرة التى قدمها لوكاتش وجولسمان وجماعة فرانكفورت ، مثل : أدورنو ، والثر بنيامين ، وماركيوز والاتجاهات الماركسية فى النقد . ولهذا فان دراسة فلسفة هيجل الجمالية تفصح عن الجوانب الفلسفية والأيدولوجية لكثير من الاتجاهات المعاصرة ، ولذلك يقول جورج لوكاتش : لولا هيجل ، ما كان الجمال على ما هو عليه الآن . وهذا الأمر ليس خاصا بهيجل وحده ، وانما نجده - أيضا - فى النظرية النقدية التى تعتمد على أنطولوجيا هيدجر فى اللغة والشعر ، فلا يمكن فهم الدلالة العميقة لهذا النقد ، دون الرجوع الى فلسفة هيدجر الميتافيزيقية .

(***) السيميولوجيا Semiology هى علم العلامات ، ويرجع هذا المصطلح الى دى سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) الذى قال أن من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع ويغدو جزءا من علم النفس الاجتماعى ، والمصطلح مشتق من الكلمة اليونانية Senuo ، التى تعنى علامة ، وهذا المصطلح ليس غريباً عن الفلسفة لأن بيرس (١٨٣٩ - ١٩١٤) يرى : أن اللطق هو نظرية العلامات .

وتتبع أهمية دراسة هيغل - أيضا - من كونه قد تعرض لكثير من القضايا المطروحة لدينا الآن ، والتي تحتاج الى تأصيل نظري وفلسفي ، ومن هذه القضايا : البعد الجمالي في العملية الابداعية ، أشكال الفنون ، تطور الفنون ، الشكل والمضمون في العمل الفني ، الفن والأيديولوجيا .

وإذا تساءلنا كيف يمكن دراسة فلسفة الفن عند هيغل ؟ لا بد أن نشير الى الدراسات السابقة التي قدمت عن هيغل (**) ، لان هذه الدراسة هي بمثابة تطبيق وتحقيق عيني للجدل الهيجلي في مجال الفن . ولأنه لا يستطيع أى باحث أن يقدم - بمفرده - الفلسفة الهيجلية في مجالاتها المختلفة ، ولذلك يمكن اعتبار هذا البحث هو حلقة من حلقات الاهتمام بهيغل في اللغة العربية ، واستكمالا للجهود والدراسات السابقة التي قدمت من قبل .

والمنهج المتبع في البحث هو منهج تحليل نقدي ، فهو يهدف الى عرض نظرية هيغل الفلسفية في الجمال والفن ، من خلال تحليل نصوص هيغل الأساسية حول هذا الموضوع ، وقد اقتضى عرض نظرية هيغل وابعازها ، أن يلجأ الباحث الى مقارنة نصوص هيغل بالكتابات التي يطرحها هيغل . ولتحقيق هذا الهدف ، اعتمدت بشكل أساسي على مؤلفات هيغل نفسه مترجمة الى اللغة الانجليزية ، وبصفة خاصة على مؤلفه الرئيسي « الاستطيقا - محاضرات في فلسفة الفن الجميل » لان نظرية هيغل في الفن ، متضمنة في هذا الكتاب . صحيح أنه قد أشار الى بعض القضايا الجمالية في ظاهريات الروح (١٨٠٧) ، وفي « موسوعة العلوم الفلسفية » في الجزء الثالث عن « فلسفة الروح » (١٨١٧) ، وقد أثار - أيضا - للفن في كتابه « محاضرات في فلسفة الدين » ، وفي كتابه « محاضرات في فلسفة التاريخ »

(*) لا بد من الإشارة للدور الريادي الذي قام به د. امام عبد الفتاح في دراسته للمنهج الجدلي عند هيغل ، هذا بالإضافة الى ترجماته المتعددة للنصوص الهيجلية ، مما ساهم في فتح الباب لدراسات جديدة عن الفلسفة الهيجلية ، وساهم - ايضا - في نشر - الفلسفة الهيجلية على نطاق واسع ، ولذلك يمكن اعتبار هذا البحث ثمرة من ثمار هذا الدور الذي قام به د. امام عبد الفتاح ، ومن أبرز الدراسات ايضا : دراسة وليد عطاري : الوعي وتطوره عند هيغل « ماجستير » اشراف يحيى هويدي جامعة القاهرة ١٩٧٥ ، ودراسة يوسف سلامة « عن الفن واليوتوبيا عند هيغل وفاركيور » دكتوراه « اشراف حسن حنفى جامعة القاهرة ١٩٨٦ ، ود. نازلي اسحاقيل : الضعف وتاريخ هيغل ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

وقد استقيمت منها في ايراد الجوانب المختلفة لرؤية هيغل الجمالية ،
بجته انني كتبت عن جماليات هيغل كما تنبى في الظاهريات ، لكن
الاعتماد الاساسى كان على كتابة الرئيسى عن الاستطيقا .

وبالطبع ان كثيرا من المراجع - سواء تلك التي كتبت عن هيغل
او المراجع العامة التي تعلقت بموضوع البحث - قد افادت في هذا البحث
بصورة او باخري ، ولكن الملاحظة الواضحة هي اعتماد البحث على مؤلفات
هيغل نفسه ، لأن موضوع البحث وخطه العام قد استندا من كتابات
هيغل ذاتها ، لا سيما ان كثيرين من الشراح ، كانوا يحاولون تفسير
هيغل وفق رؤيته الخاصة واتجاهه الفكرى العام ، لى يؤسس عليه
نظريته الخاصة .

وقد يعترض البعض بأن الكتاب الذى نعتمد عليه بشكل اساسى
هنا هو عبارة عن محاضرات كان يلقها هيغل ، وبالتالى فان الصياغة
وبعض الملاحظات قد ترجع الى تلاميذه ، وبالتالى لا يمكن النظر اليه بوصفه
انتاجا ادبيا لهيغل ، ولكن بوزانكيث قد حسم هذا الخلاف حين قال عن
كتاب « محاضرات في فلسفة الفن الجميل » : « أنه يمكن الاعتماد عليه
بشكل جوهري في عرض نسق هيغل في علم الجمال » (٦)

وتوجد ترجمات كثيرة لهذا الكتاب ، لكن اهم الترجمات ، هي :
ترجمتان كاملتان في اللغة الانجليزية ، وترجمة كاملة في اللغة الفرنسية ،
والترجمة الانجليزية الاولى قسام بها اوسماستو F. P. B. Osmaiston
التي صدرت سنة ١٩٢٠ ، تحت عنوان « فلسفة الفن الجميل The
Philosophy of Fine Art (٧) ، في اربعة اجزاء ، اشار فيها المترجم الى
اربع ترجمات انجليزية لبعض اجزاء الكتاب قبله ، واشار - ايضا - الى
ترجمة فرنسية ، وبين ان اهم هذه الترجمات هي ترجمة بوزانكيث
Bosanquet ، مقدمة المحاضرات ، لأن الترجمات الاخرى كانت مثيرة
من النص الاصل لهيغل ولا تلتزم به ، ولذلك كانت تعتبر هذه اول ترجمة
انجليزية كاملة اعتمدت على نصوص محاضرات هيغل التي جمعت من
تلاميذه ونشرت في برلين سنة ١٩٣٥ بعد وفاة هيغل ، ويعترف المترجم

Bernard Bosanquet : A History of Aesthetic from the (١)
Greeks to the 20th Century. Meridian Library, New York, 1957,
p. 334.

باستفادته من ملاحظات بوزانكيت ، لا سيما في كتابه تاريخ علم الجمال ،
الذى أوضح ارتباط فلسفة هيغل في الفنون الجميلة ، بنسقة الفلسفي
العام .

... وأهم ما يميز هذه الترجمة هو وجود فهرس واف في نهاية الأجزاء ،
وهو بمثابة دليل للقارئ ، ولكن هذا الفهرس نجده في الترجمة الانجليزية
الأخرى وهي ترجمة نوكس T. M. Know ، التي تقس في مجلدين ،
وعنوانها الاستطيقا ، محاضرات في الفن الجميل (١٩٧٥)
« Aesthetics, Lectures on Fine Art »

وبين نوكس أن هذه الترجمة الجديدة كانت ضرورية ، لأن ترجمة
أوسماستون لم ترجع إلا الى طبعة واحدة قديمة ، وهي طبعة ١٨٣٥ (٣) ،
بينما رجع نوكس الى طبقات متعددة من النص الألماني ، وآخر الطبقات التي
رجع اليها هي طبعة بون Bonn سنة ١٩٦٩ .

أما الترجمات الفرنسية ، فأول ترجمة لهذا الكتاب صدرت في
باريس سنة ١٨٤٠ حتى سنة ١٨٥٢ ، وقام بها بنارد Benard في خمسة
مجلدات ، ولكن الترجمة جاءت صعبة وعسيرة الفهم ، ثم جاءت ترجمة س .
جانكيلفيتش S. Jankelevitch في أربعة مجلدات في باريس سنة
١٩٤٤ ، وتتميز هذه الترجمة بأنها حاولت تطوير ترجمة بينارد . وقد
أبدى نوكس الكثير من الملاحظات حول عدم دقة ترجمة أوسماستون
وحواشيه ، مما دعاه الى انجاز هذه الترجمة المشار اليها ، وهي الترجمة
التي اعتمدت عليها في كل مراحل هذا البحث .

يبقى أن نشير الى محتويات البحث ، الذي يتكون من مقدمة
وسبعة فصول ففي المقدمة ، حددت المقصود بعنوان البحث ، بأن البحث
لا يهدف الى دراسة الحضارة ، وإنما يدرس الفن في صورته الهيكلية
التي تقترن بالحضارة ، وبينت دوافع البحث وأهميته ، وفي الفصل
الأول : درست مشكلة الحقيقة عند هيغل ، وأشارت الى أقسام الفلسفة
الهيكلية بهدف بيان موقع الفن منها . وفي الفصل الثاني ، بينت فيه
مفهوم الحضارة عند هيغل ، وجماليات هيغل كما تتبدى في ظاهريات

(*) ويطلق على هذه الطبعة طبعة هوتو . Hotho نسبة الى أحد تلاميذ هيغل ،
وهو هوتو (١٨٠٢ - ١٨٧٢) الذي جمع محاضرات هيغل في الفلسفة الجمال وتولى
نشرها من سنة ١٨٢٥ حتى سنة ١٨٢٨ وهي أول طبعة تصدر باللاتينية عن نص محاضرات
هيجل بعد وفاته .

الروح - وفى الفصل الثالث : تناولت ميثافيزيقا الجميل عند هيجل ، والجمال فى الطبيعة والجمال فى الفن ، وفى الفصل الرابع ، تناولت فلسفة الفن عند هيجل - وفى الفصل الخامس : عرضت لتاريخ الفن عند هيجل ، ومشكلة تطور الفنون ، وعرضت لأنماط الفن الثلاثة : النمط الرمزي ، والكلاسيكي ، والرومانتيكي ، وفى الفصل السادس : عرضت لتسق الفنون الجميلة ، ونظرية هيجل فى العبارة والنحت وفى التصوير ، والموسيقى ، والموسيقى والشعر ، وفى الفصل السابع : بينت أثر هيجل بشكل عام على الفكر الجمال المعاصر لاسيما لدى كروتشه ، ثم طرحت محاولة لرؤية نقدية لفلسفة هيجل الجمالية تبرز اسهامه الرئيسى فى علم الجمال ، لأن المقصود بالنقد ، ليس تصيد الأخطاء الجزئية ، وإنما الأهم إبراز الاسهامات الفعلية .

الأسس الفلسفية لجماليات هيغل

« الحقيقة عند هيغل »

تقديم :

موضوع هذا البحث هو دراسة فلسفة هيغل الجمالية ، ولقد اشرنا في مقدمة البحث الى أن الطابع الجدل لرؤية هيغل الجمالية هو الذي حتم علينا أن نضع كلمة « الحضارة Civilization » بجانب « الفن Art » ، لأنه لا يمكن دراسة الفن عند هيغل بمعزل عن التاريخ والثقافة والحضارة ، ولأنه ببساطة - إذا تأملنا تاريخ الفن - سنجد أنه يعكس تاريخ الانسان بصورة من الصور ، فالفن يصور لنا مسيرة الحضارة الانسانية وسنمات الشعوب وأفكارهم وتصوارتهم الدينية والجمالية ، ويمكن دراسة الذات القومية لأية أمة من الأمم من خلال دراسة فنها ودينها وفلسفتها (*) . وقبل أن نعرض لفلسفة هيغل في الجمال والفن لابد أن نشير الى الأصول الفلسفية التي تقوم عليها رؤية هيغل الجمالية ؛ لأن تطبيقاته للجدل في تاريخ الفلسفة والتاريخ والفنون والجمال والدين لا تنفصل عن فلسفته العامة ، حتى أنه يصعب التفريق - في بعض الأحيان -

(*) ولماذا يلجأ كثير من المؤرخين الى دراسة الجوانب الاجتماعية والحضارية من خلال تاريخ الفن ، انظر على سبيل المثال : أرتولد هاوزر : اللزير المجتمع عبر التاريخ ترجمة : د. غزاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة جزأين ، ١٩٧١ .

بين هذه الميادين ، وبين فلسفته العامة فيما يتعلق بتطور الفكرة أو تطور الروح ، وذلك لكي تتبين موقع الفن من فلسفته . ويمكن التساؤل هنا : ماذا تقدم فكرة عامة عن فلسفة هييجل ، ونحن ندرس موضوعا خاصا هو فلسفة الفن لديه ، رغم وجود دراسات عربية كثيرة عن هييجل ؟ (١) ، ويمكن الاجابة عن هذا التساؤل بأمرين أولهما : أن هييجل يرى أن الفن يعبر عن الحقيقة ، ولذا كان لابد أن تقدم ماهية الحقيقة التي هي - أيضا - موضوع الفلسفة الهيجلية بكاملها ، وثانيهما : أن فلسفة هييجل فلسفة كلية مترابطة ، والصور المختلفة لها تعبر عن فكرة واحدة هي الفكرة الشاملة Begriff ، والفن ، والدين ، والفلسفة ، والتاريخ ، والقانون هي مجالات مختلفة لتعني الروح وتطبيق الجدل ، « وإذا كان العام سابقا على الخاص عند هييجل والكل سابقا على الجزء » (٢) ، فلا يمكن الحديث عن التطبيقات المختلفة الخاصة لفلسفة هييجل دون الإشارة الى الكل الذي تنتمي اليه . ويمكن اعتبار هذا الفصل مدخلا للفلسفة الهيجلية يساعدنا في فهم البعد الجمالي الذي حددنا الدراسة به ، ولقد حاولت ألا أكرر ما سبق أن قيل في الدراسات العربية التي قدمت عن هييجل ، واعتملت على أن هذه الدراسات يمكن الرجوع اليها لمن يريد الاستزادة عن موضوع الجدل مثلا ، ولذا ركزت هنا على الموضوعات المتصلة بعلم الجمال ، ولكن الوحدة والترابط اللذين يسيطران على الفلسفة الهيجلية تجعل هذه المهمة شاقة وعسيرة ، إذ يتطلب هذا من الباحث ألا يترك قسما من أقسام الفلسفة الهيجلية الا ويدرسه ، لأن كثيرا من أفكاره تتكرر بأشكال مختلفة في كل الميادين التي يتناولها ، فمثلا : اذا أردنا أن ندرس مشكلة الحقيقة سنجد أن المنطق لديه هو علم الحقيقة ، والفن يعبر عن الحقيقة ، وهكذا يجد الدارس للفلسفة الهيجلية - في أي موضوع من موضوعاتها - نفسه ملزما بالرجوع الى أعماله المختلفة ليرى تجليات الفكرة وأشكالها . ولذلك حاولت أن أجمل من هذا الفصل بمثابة افتتاحية لسيمفونية الجمال التي يؤلفها هييجل ، فأهمد أنفسنا وعقولنا لكي نستمتع الى حركات السيمفونية المختلفة ولكي نقوص في عالمه العميق ، وعلى الرغم مما قد يبدو من أن

(١) ان الدراسات العربية التي صدرت عن هييجل سواء كانت رسائل جامعية او كتباً تعقيفاً من تكرار أو ذكر كثير من المعلومات حول التعريف وبهيجل حياته وعصره ، رجونه الفلسفية ، ولذلك كما قلنا في المقدمة ان هذا البحث استكمال للجهود التي بذلت ، وهو متصل بالأبحاث التي قدمت ، ومن أبرز الدراسات التي تقدم فكرة عميقة عن حياة هييجل ومؤلفاته وعصره نجد كتاب د. زكريا إبراهيم « هييجل » من ص ٣٣ الى ص ٩٧ مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٩ ، وقد أشار د. أمام في بحثه عن « المنهج الجدلي عند هييجل وحياته » ص ٣٩ ، مصدر مذكور .

(٢) د. حسن حنفي : « مضيئة معاصرة » الجزء الثاني ، دار الفكر العربي ، بدون تاريخ ، ص ٢٢٥ .

هذا الفصل غير وثيق الصلة بعنوان البحث الرئيسى ، إلا أنه ضرورى لفهم مصطلحاته الأساسية والاتجاه العام فى تفكيره الفلسفى . من خلال عرض مفهوم الحقيقة لديه واقسام الفلسفة الهيجلية لكى نتبين موقع الفن من فلسفته .

ولقد تناول هيجل مشكلة الحقيقة بشكل مباشر فى التصدير الذى كتبه لظاهريات الروح (٣) . والفصل الأول من موسوعة العلوم الفلسفية (الجزء الأول) . ولا بد أن نوضح منذ البداية أن الحقيقة عند هيجل لا يمكن صياغتها فى عبارة واحدة ، وإنما نلتقى بها فى تمام النسق كله .

١ - الحقيقة هى موضوع الفلسفة الهيجلية :

نقطة البداية فى دراسة أى علم عند هيجل هى « البرهنة على وجود موضوعات هذا العلم ، والبرهنة كذلك على طبيعة هذه الموضوعات وكيفيةاتها » (٤) ، فهذا ما يفتتح به هيجل موسوعة العلوم الفلسفية ، حين يبدأ دراسة الفلسفة ، وتحديد موضوعاتها وكذلك يبدأ به « محاضراته

(٣) اعتمدت على ترجمة كوفمان Kaufmann لتصدير ظاهريات الروح Preface of Phenomenology وقد أورد كوفمان للقرء الذى وضعه هيجل لهذا التصدير سنة ١٨٠٧ ، وإذا استعرضناه سنجد أنه يهتم بمشكلة الحقيقة بشكل مباشر وهو :

١ - فى المعرفة العلمية ، ٢ - عنصر الحقيقة هو التصور الشامل ، والصيغة الصحيحة فى النسق العلمى ، ٣ - الوضع الراهن للروح ، ٤ - ضد الشكلية المبنا ليس الاكتئال ، ٥ ، ٦ - المطلق ذات وما هو ؟ ٧ - عنصر المعرفة ، ٨ - الارتقاء الى هذا من ظاهريات الروح ٩ ، ١٠ - تحول الفكرة الشاملة والمعرفة العامة الى فكر ، وهذا الى التصور الشامل ١١ - على أى نحو تكون ظاهريات الروح ذات طابع سلبى . Negative أو تحترى على ما هو زائف ١٢ - الحقيقة التاريخية والرياضية . ١٣ - طبيعة الحقيقة الفلسفية ومنهجها ١٤ - ضد الشكلية المنظمة « المخططة » ، ١٥ - متطلبات دراسة الفلسفة ١٦ و ١٧ - الفكر البرهانى فى مملكة السلبى ، وفى مملكة الإيجابى وموضوعه ، ١٨ - التلطف الطبيعى بوصفه الحس الشائع الصحى وبرهانه عقبرية ١٩ - خاتمة علاقة المؤلف بالجمهور .

Hegel's Texts and Commentary, trans. by W. Kaufmann, Anchor Books, New York 1966, p. 5.

(٤) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ترجمة وتعليق وتقديم : د- امام

عبد الفتاح امام . دار التنوير ، بيروت ١٩٨٢ . ص ٤٦ .

فى تاريخ الفلسفة « ، و « فلسفة الفن » ، وتصدير « ظاهرة الروح » (٥) .
فى « موسوعة العلوم الفلسفية » يحدد الموضوعات اتمى يدرسها ، وبالتالى
يحدد الطابع الخاص للفلسفة الهيجلية ، ولذلك يبدأ بتقدير أن « موضوعات
الفلسفة هى نفسها - بصفة عامة - موضوعات الدين ؛ فالموضوع فى
كليهما هو الحقيقة (٦) ، ومعنى هذا أن الفلسفة تشترك مع الدين فى
أن موضوعهما واحد هو الحقيقة ، ولكن الاختلاف بينهما يرجع الى اختلاف
وسائل كل من الدين والفلسفة ، ويعنى هذا - أيضا - أن نقطة انطلاق
هيجل هى : اعتقاده بأن الحقيقة واحدة ، وهو يسلم بأن هذه الفكرة
عامة ومجردة ، ويرى أن هدف الفلسفة هو أن تدرك أن الحقيقة واحدة ،
ولذلك يقول فى محاضراته فى تاريخ الفلسفة : « الفلسفة هى العلم
الموضوعى للحقيقة ، انها معرفة ضرورتها « أو علم الضرورة ؛ فهى ليست
رأيا أو سردا للأراء » (٧) ، وإذا كان هيجل يوحد بين الحقيقة الدينية
والحقيقية الفلسفية ، فانه يرى أن الفكرة الشائعة عن التفرقة بين الانسان
والحيوان ، هى الفكر ويمكن أن تضيف اليها أن الدين هو الذى يميز
بينهما ، لأن الانسان هو وحده الذى يمكن أن يكون له دين ، وأن
الحيوانات تقتقر الى الدين بقدر ما تقتقر الى القانون والأخلاق (٨) .

ويصرح هيجل فى تصديره للظاهريات ، بأن عنصر الحقيقة هو
الفكرة الشاملة وشكلها الصحيح هو النسق العلمى ، فهو يقول : ليس
هناك شكل آخر يمكن أن توجد عليه الحقيقة سوى النسق العلمى الذى
تنظم فيه ، وما أحاول الوصول اليه هنا هو الاسهام فى هذه الغاية :
أن تقترب الفلسفة من صورة العلم ، أى أن تصبح الفلسفة قادرة على
التخلى عن التسمى بحب المعرفة لكى تفقد المعرفة الفعلية
Actual Knowledge (٩) ولكن ليس معنى هذا أن هيجل يؤمن بإمكانية

(٥) من الملاحظ أن معظم أعمال هيجل تبدأ دائما بتقديم برهان حول وجود موضوع
العلم المراد لدراسته ، وتحديد ماهية هذا الموضوع ، وتجد هذا فى محاضراته عن :
« تاريخ الفلسفة » ، ص ١٧ من ترجمة E. S. Haldane الانجليزية طبعه :
195٤, London, R. & K. P.

وكذلك فى تصدير ظاهريات الروح حيث يقول : لايد أن تكون البداية دائما من
خلال اكتساب معرفة بالبادئ العامة ووجهات النظر ومن خلال تهيئة المرء للاستيعاب
المنطق أولا لفكرة الموضوع ذاته « ، ص ١٠ من ترجمة : كوشمان من الطبعة المشار
اليها سابقا . وكذلك محاضرات فى فلسفة الفن تبدأ بهذا - أيضا - انظر : الجزء
الأول : Hegel : Lectures on fine Art .

- (٦) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٤٥ .
(٧) Hegel : Lectures on the History of Philosophy, Vol. I, p. 12.
(٨) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٤٧ - ٤٨ .
(٩) Hegel's Texts and Commentary, p. 12.

انكشاف الحقيقة دفعة واحدة انكشافا مباشرا وبدون توسط، بل الحقيقة مسار طويل لا تصل اليها الا بعد « اجتياز مسار هائل التشابك وجهد لا يقل مشقة وكدا ، انها الكل الذى يرتد الى ذاته خارج التعاقب والامتداد » (١٠) الطريق الى الحقيقة جزء لا يتجزأ منها ، بمعنى أن الطريق الى العلم علم أيضا ، وللدلالة على ذلك يبين لنا كوفمان فى تعليقه على تصدير الظاهريات : أن هيغل كان يشير الى مسرحية لسنج. Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) (*) « ناثان الحكيم » Nathan der Weise (١٧٧٩) التى اقتطف منها هيغل استشهدات عديدة فى كتابات الشباب اللاهوتية ، ولاسيما المشهد السادس من الفصل الثالث ، حين يطلب صلاح الدين من ناثان أن يخبره أى الأديان الثلاثة هى الحق ؟ ؛ فيقول فى مناجاة مع نفسه متعجبا ممن يطلب الحقيقة سهلة دون عناء : الحقيقة الحقيقة !

انه يريد بها هكذا جاهزة ، خالصة ،

« لا تشوبها شائبة »

كما لو كانت الحقيقة قطعة من العملة المعدنية

أجل : حتى لو كانت الحقيقة عملة ، فانها على أقل تقدير

عملة معدنية قديمة ، لابد أن يقدرها المرء

ومع ذلك لا تزال قيد التداول ، غير أن هذه العملة القديمة

التي سككت بخاتم السك

ما أن يضعها المرء على المائدة ويخصيها

حتى تتلاشى

فهل تحفظ الحقيقة فى الذهن

كما نحفظ المال فى الحقيقة ؟ (١١)

Ibid : p. 22.

(١٠)

(*) يعتبر لسنج من فلاسفة التنوير ، وله عدة مسرحيات ، منها « مينافون بارنهم » ، وله دراسة جمالية بعنوان لاكزون Lacōon ١٧٦٦ ، ومن أهم أعماله الفلسفية تربية الجنس البشرى ١٧٨٠ ، وتصور مسرحية ناثان الحكيم التى أشار اليها هيغل فكرة التسامح بين الأديان الثلاثة عن طريق العمل الصالح لا اليقين النظرى - انظر : د. حسن حنفى فى تقديمه لثنى تربية الجنس البشرى لسنج ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٧ .

Hegel's Texts, p. 59.

(١١)

ويعبر هذا النص من المسرحية عن مفهوم الحقيقة عند هيجل ، التي لا يمكن أن تقدم سهلة وميسرة ، وإنما تأتي بعد عناء التصور الشامل ، ولذلك يرفض هيجل الاتجاهات التي ترى إمكانية إدراك الحقيقة عن طريق الحدس المباشر ، أو في صورة المعرفة المباشرة للبطلان أو الدين أو الوجود ، ويرى أن الحقيقة هي تجاوز لهذه المرحلة من المعرفة الحسية المباشرة ؛ فالروح حين تنشئ الحقيقة في صورة النسق العلمي (أى الفلسفى) ، فهي تعي أنها قد « تجاوزت الطابع المباشر لإيمانها ، تجاوزت رضا السكينة ، اللذين امتلكهما الوعي فيما يتعلق بتوافقها مع الماهية وحضورها العام » (١٢) . قال الحاجة إلى التفلسف تشتد حين تفقد الروح حياتها الجوهرية ، وتعي ضياعها ، كما تعي تناهيها المتجسد في مكوناتها ؛ فالروح تنزع عنها القشور ، وتعترف بأنها في محنة وشقاء ، وهي لا تطلب من الفلسفة معرفة الذات ، بل تطلب منها أن تساعد على تأسيس جوهرها .

ويوضح هيجل الأوضاع الخاصة للروح التي تلعب لوجود الفلسفة ، فيبين أن الروح عندما تكون حاسة أو مدركة إدراكا حسيا ، فإنها تجد موضوعها في شيء حسي ، وعندما تتخيل تجد موضوعها في صورة أم تمثل ، وعندما « تريد » تجد موضوعها في هدف أو غاية ولكن على الرغم من وجود موضوعاتها ، فإنها تظل متميزة عنها ؛ ولذلك تسعى الروح دائما إلى أن تشبع حياتها الداخلية العليا العميقة « الفكر » فتجعله موضوعا لها ، « فاعلم ما في الذات هو الفكر ، وهكذا تجعل الروح من الفكر موضوعا لها » (١٣) ، وهكذا تنشأ الحاجة إلى الفلسفة أو الفكر ، لأنه عن طريق الفكر تعود الروح إلى ذاتها لأن الفكر هو مبدؤها وهو ذاتها النقية الصافية ، (١٤) ولكن حين ذاك نجد أن الفكر - هو نفسه - قد وقع في شباك المتناقضات ، وتشعر الروح بقدرتها على التغلب على هذا الوضع ، وعلى العثور بداخلها عن حل لهذه المتناقضات ويرى هيجل أن هناك موقفين إزاء التناقض الذي تجد فيه الروح ذاتها الموقف الأول : أن ترثد الروح القهقرى إلى الوراء لتجد الحل في صورة المعرفة المباشرة ، الذي يذهب إلى أن هذه المعرفة هي الصورة الوحيدة التي تصل عن طريقها إلى معرفة الحقيقة ويؤدي هذا الموقف إلى كراهية العقل والتفكير ، والموقف الثاني : وهو ما يدعو إليه هيجل ، وهو رفض مذهب المعرفة المباشرة الذي يعتمد

Ibid : p. 14.

(١٢)

(١٣) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية ، ص ٦٣ .

(١٤) المصدر السابق : الموضوع نفسه .

على الحواس فقط ، والاعتماد - بدلا من ذلك - على الطابع الجدلي للفكر
الذى يدرك التناقض لكى يسعى الى حله .

وهنا نصل الى السبب الثانى لنشأة التفلسف والحاجة الى الفلسفة
الذى يرجع الى رغبات الفكر الملحة فى حل التناقض الذى تجده الذات
نفسها فيه ؛ فالروح - هنا - لا تريد أن ترتد الى الوضع الطبيعى
للروح ، وتريد أن ترتفع فوق الحواس ، وفوق الاستدلال من الحواس
أى فوق المعرفة المباشرة (*) .

أى أن بداية التفلسف عند هيجل هى سلب Negative للمعرفة
المباشرة ، أى سلب الطابع المباشر الذى تظهر عليه الأشياء فى صورتها
الأولى ، ويتم هذا عن طريق تحويل كل ما هو جزئى الى كلى لأن الفكر عند
هيجل بطبيعته كلى ؛ ولذلك فهو يقول : « أن التفكير هو باستمرار سلب
لما يوجد أمامنا وجودا مباشرا » (١٥) ، لكن كيف يتم الانتقال من المعرفة
المباشرة الى المعرفة الكلية الفلسفية التى يقصدها هيجل ؟

والحقيقة أن هذا سؤال يكشف عن مبدأ رئيسى فى فلسفة هيجل ،
فهذا يتم عن طريق مبدأ التوسط Mediation (١٦) ، و « التوسط ليس
سوى هوية الذات التى تحرك ذاتها أو انعكاسها على ذاتها » (١٧) ، ومعنى
التوسط عند هيجل هو أن نتخذ من شيء ما نقطة نسير منها الى شيء آخر
بحيث يكون وجود هذا الشيء الثانى متوقفا أو معتمدا على وصولنا اليه
من خلال شيء آخر متميز عنه » (١٨) ويضرب هيجل مثلا على ذلك
« بفكرة الله »؛ فنجد أن معرفة الله هى فى طابعها الحق ارتفاع فوق
الاحساسات والادراكات الحسية ، ومن ثم فهى معرفة تتضمن موقفا
سلبيا من معطيات الحس الأولى ، وهى الى هذا الحد تتضمن توسطا ،
ومعرفة الله لا تتحقق نتيجة للجانب التجريبي من وعينا ، ولكن استقلالها
يتحقق بصورة جوهرية عن طريق هذا السلب لمعطيات الحس أو الارتفاع

(*) اشار هيجل فى محاضراته عن فلسفة الفن الجميل وهو بصدد الحديث عن
اغتراب الفنان فى العالم الى أن انجاز الفلسفة الرئيسى هو حل هذا التناقض ، ويرى أن
الوقوع فى التناقضات هو واحد من الدروس الرئيسية فى المنطق .

(١٥) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٦٦ .

(١٦) بين هيجل العلاقة بين المباشرة والتوسط فوضع أن احدهما لا يمكن أن ينفى
عن الآخر أو يوجد بدونه أنظر : د . امام عبد الفتاح : المنهج الجدلى عند هيجل :
ص ١٥٠ وما بعدها .

Hegel's Texts, p. 32.

(١٧)

(١٨) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٦٦ .

عنها . أى « تبدأ المعرفة حين تقضى الفلسفة على تجربة الحياة اليومية ، فتحليل هذه التجربة هو نقطة البدء فى البحث عن الحقيقة » (١٩) . ويعنى هذا أن هييجل يبين أن الحقيقة ليست جزئية عارية « الوعى الحسى » ، وليست جزئية ممتزجة بالكلية « الادراك الحسى » ، وإنما لابد أن تكون كلية خالصة مع عنصر للجزئية مرفوعة تماما ، أى كليات غير مشروطة (٢٠) ، ويتم الانتقال من المرحلة الأولى (الوعى الحسى) الى المرحلة الثالثة (العقل الكلى) عن طريق المرحلة الثانية وهى التوسط ، والواقع أن هذه الصور تعكس مراحل العقل وهى :

- (أ) مرحلة الوعى المباشر : وفيها نجد الموضوع مستقلا عن الذات .
- (ب) مرحلة الوعى الذاتى : الموضوع هو الذات .
- (ج) مرحلة العقل : الموضوع متحد مع الذات .

ونلاحظ أن المرحلة الأولى من مراحل الوعى هى مرحلة مباشرة ، بمعنى أن الموضوع يوجد مباشرة أمام الوعى ، ويفكره ادراكا مباشرا ؛ فليس ثمة حلقة وسطي أو توسط بين الذات والموضوع ، وتعتبر هذه المرحلة هى الأساس لكل المراحل المقبلة التى تمر بها الروح ، وتوجد داخل هذه المرحلة تقسيمات فرعية أخرى - مثل عادة النسق الهيجلى فى معظم مراحل - فالوعى الحسى يقودنا الى الادراك الحسى عن طريق الطابع المجرد للوعى الحسى الذى يدركه الأشياء بدون توسط ، ومعزولة عن بعضها تماما ، ويتم الانتقال من الادراك الحسى الى الفهم Intellect وهو التقسيم الفرعى الثالث الذى يقودنا الى المرحلة الثانية وهى الوعى الذاتى ، التى يتم بها حذف التعارض بين الذات والموضوع « (٢١) لأن الوعى الذاتى يتعرف على ذاته فى موضوعه المتمايز عنه ؛ ولذلك يتركز نشاط الوعى الذاتى على موضوعين أولهما « الآخر » ، وهو الموضوع المباشر الذى يربط الوعى الذاتى بالطبيعة من خلال تصور البهية والرغبة (٢٢) وثانيهما : « ذاته » بمعنى أنه يهتدى الى ذاته مرة أخرى حين يتجاوز الطبيعة ، ويتبين أنه لا يتعرض على ذاته الا فى ذات أخرى ،

(١٩) هيرت ماركيز : العقل والثورة ترجمة : د . غواد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٨ .

(٢٠) د . امام عبد الفتاح امام : المنهج الجنبلى عند هييجل « مرجع سبق لكره » ، ص ١١٨ .

(٢١) Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. 156.

(٢٢) Ibid : p. 151.

والانتقال - هنا من فكرة الى أخرى - لا يتم مباشرة كما هو الحال في مرحلة الوعي المباشر ، وإنما يكون عن طريق التوسط ؛ ولذلك يرتقى حتى يصل الى وحدة الذات مع الموضوع في مرحلة العقل ، وهكذا يتبين لنا أن هيجل يبدأ بتجربة الوعي العادى فى الحياة اليومية ، ويبين لنا أن هذا النوع من التجربة ، ينطوى على عناصر تقضى على تقننا به على ادراك الواقع ؛ ولذلك يندفع الى البحث عن طريق فى الفهم تعلق على هذه التجربة ، ولكن نلاحظ أن هذا التقدم والتطور هو عملية داخلية للتجربة ، ولا ينتج بفعل عوامل خارجية ؛ فحين ينتبه المرء الى أن نتائج تجربته لا تحقق له ما يريد من يقين ، فانه يتخلى عنها ، لينتقل الى نوع آخر ؛ أى ينتقل من اليقين الحسى الى الادراك ، ومن الادراك الى الفهم ، ومن الفهم الى اليقين الذاتى حتى يصل الى حقيقة العقل . والعقل عند هيجل هو عقل ملاحظ ، يلاحظ ما يدور فى العالم الداخلى للانسان ويدرك القوانين النفسية والمنطقية ، والعقل هو الروح التى تبدو فى الحضارة حين يصبح الروح غريبا عن نفسه أو فى الأخلاق حين تعود الروح الى ذاتها ، والشعور الواعى عند هيجل هو شعور عقلى ونلاحظ أن العامل الذى يحدد مجرى التجربة الفلسفية عند هيجل هو العلاقة بين الوعي وموضوعاته ؛ فعندما تبدأ التجربة ، يبدو الموضوع فى الوعي الحسى كيانا ثابتا ، مستقلا عن الوعي ، وتبين الذات غريبة عن الموضوع ، ثم « تتقدم التجربة الفلسفية الى ادراك أن الموضوع ذات أيضا ، وأن العالم لا يصبح واقعا الا بفضل القدرة الفاهمة للوعي » (٢٣) وهذا الصراع التاريخى بين الانسان وعالمه ، هو ذاته جزء لا يتجزأ من الطريق الى الحقيقة ، ومن الحقيقة ذاتها ، لانه لا بد للذات من أن تجعل العالم هو عملها الخاص ، حتى تتعرف على نفسها بوصفها الواقع الوحيد ، وبذلك تصبح عملية المعرفة عند هيجل هى نفسها مسار التاريخ .

والحقيقة اذا تأملنا علاقة الذات والموضوع فى المراحل السابقة التى أشرنا اليها سنجد أن هيجل ربط فكرة الاغتراب بفكرة الحقيقة ؛ فالموضوع يظل غريبا وبعيدا عن الحقيقة ، طالما أن الانسان عاجز عن تحويل الموضوع الى ذات ، كى يتسنى له أن يتعرض على نفسه وراء الأشياء والقوانين الموجودة فى الطبيعة فى شكلها الجامد ، وحين يمتلك الانسان الوعي والقدرة على تجاوز العالم الموضوعى الطبيعى ، فانه يكون قد بدأ طريقه نحو حقيقته الخاصة به بوصفه انسانا ، ونحو حقيقة هذا العالم أيضا ؛ فيبدأ بالتعرف على ذاته والتعرف على العالم الذى كان غريبا

عنه ، (٢٤) ولا يتأتى هذا الا حين يجعل من العالم الخارجى تحقيقا كاملا لوعى الذاتى ، وهذا يعنى أن الاغتراب عند هيجل يتأسس على شكل العلاقة بين الذات والعالم ؛ فيكون الانسان مغتربا حين لا يتعرف على ذاته فى العالم ، ويتجاوز اغترابه عندما يصبح العالم جزءا منه ، لكن كيف يتم هذا ؟ يبين لنا هيجل أن هذا يتم حين يبدأ الوعى الذاتى فى تملك الأشياء التى تحيط به ، لكن الوعى يكتشف أن تملك الأشياء لا يمثل النفاية الحقيقية لرغباته ، وأن حاجاته لا تبلغ رضاها الا بالاتحاد بذوات آخر . بمعنى أنه لا يجد الوعى الذاتى نفسه الا فى وعى ذاتى آخر ، ومن خلال علاقة الوعى الذاتى بالآخرى يصل هيجل الى دياكتيك السيد والعبد ، وإذا كان الانسان فى علاقته بالآخرى يحقق الانسان نفسه ويغترب ، فان جدل السيد والعبد تعبير عن هذه العلاقة المتناقضة ؛ لأن العلاقة بين الانسان والآخر ، لا تتسم بالمصالحة والتناغم ، فهى صراع حياة وموت ، بين افراد متساوين ؛ فالسيد يملك عمل غيره ويعيش عليه ، بينما العبد لا يملك شيئا سوى عمله ، وحين يخرج فى منتجات يصبح شيئا متخارجا ومنفصلا عنه (٢٥) ولكن عن طريق الصراع بين الأنا والآخر ، يتعرف الانسان على إمكاناته الحقيقية ، لأن حقيقة الوعى الذاتى لا تقوم فى « الأنا » ، بل فى « نحن » (٢٦) .

ويوضح هيجل لنا أن العلاقة بين السيد والعبد لا تقوم نتيجة شروط طبيعية أو انسانية ، وانما نتيجة لشكل معين من توسط الأشياء ؛ فمثلا : العبد يشعر بالتشبيوه Reification ؛ ولذلك وجوده مغترب ، لأنه لا يعامل باعتباره انسانا وانما بوصفه شيئا ، ووجوده هو عمله ، وسلب عمله هو سلب وجوده ؛ ولذلك فان العمل لديه هو الأساس ، وحين يتأمل العبد فى الأشياء التى صنعها ، ويتخارج وعيه ، فانه ينتقل من التشبيوه الى الاستقلال ، لأن الأشياء التى صنعها هى جزء من وجوده ، والسيد حين يمتلك الأشياء التى صنعها العبد ، يتعامل مع وعى آخر ، وهكذا يشعر السيد أنه ليس حرا ؛ لأنه يعيش فى حياته خاضعا لاحتياجه

(٢٤) المصدر السابق : الموضع نفسه .

(٢٥) النقط جورج لوكاتش G. Lukács هذه الفكرة ، وعبر عنها فى كتابه « التاريخ والوعى الطبقي » ، حين يبين أن جوهر الصلة بين الافراد يأخذ طابعاً شئياً ، وقد ربط هذه الفكرة بالفكر الماركسى بشكل عام .

انظر تحليل هذه المقولة فى دراستنا للماجستير بعنوان : (الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش) فى الجزء الخامس بالتشويق بوصفها مقولة انطولوجية والتشويق والكلية ص ١٠٢ الى ص ١١٦ .

(١٦) د. تازلى اسماعيل : الشعب والتاريخ (هيجل) ، دار المعارف ، القاهرة . ١٩٧٦ ، ص ١٢١ .

لعمل الآخر ؛ لأن الحرية عند هيجل هي حقيقة الروح ، والفكرة حين تنتقل من المجال العلمى ، أو الوجودى الى ميدان التحقق فانها تعبر عن هذا التحقق من خلال مفهوم أساسى هو الحرية ، والحرية الشخصية هي الاستقلال بمعنى عدم الاحتياج للآخر ، وتكون غير تابعة له ؛ فالعبودية هي خضوع الذات للآخر (٢٧) .

وهكذا نجد عند هيجل أن الوعى يولد فى صيرورة العمل ، وأن العالم هو تموضع Objectivation الأنا ؛ حيث يرى الوعى فى علاقات العالم ويعترف عليها ، ويتبين لنا من هذا أن هيجل أقام موضوع الاغتراب على أساس تعارض الذات والعالم ، وبحث عن سبيل تجاوز الاغتراب ، فلم يجده إلا فى مستوى الوعى الذاتى الحر ، ومرآة يقرأ فيها الوعى حركته نحو التحقق الكامل (٢٨) .

يتبين لنا مما سبق أن الفلسفة تساهم فى انتزاع البشر من انغماسهم فى الحسى والمبتذل ، والخاص الذى تجذب عنهم الحقيقة ؛ ولذا يرى هيجل أن أهم ما يميز التفكير الفلسفى عن التفكير العادى فى كونه فكرا لاحقا ، بمعنى أنه يأتى بعد التفكير الشائع فى حياة الناس اليومية ، الذى يرتبط بالتمثلات والمشاعر والاحساسات ، والفلسفة تجعل من هذا التفكير موضوعا للتأمل ؛ ولذلك فالفلسفة لديه فكر انعكاسى Reflection ويقصد بذلك أن الفلسفة تأتى بعد أن يكون قد تم بناء الواقع ؛ فلسفة الفن - على سبيل المثال - لا تفرض قواعد معينة على الفنان ، أو تقسم نظرية نهائية فى الفن ، تأتى للتأمل وتحليل الفكر الجمالى والأعمال الفنية ، الفرق الجوهرى بين التفكير الفلسفى والتفكير الحسى الشائع ، هو أن التفكير الشائع يرتبط دائما بالتعبير عن الحسى ، والأشياء ذات المدلول الحسى ، بينما التفكير الفلسفى (*) ينتقل من

(٢٧) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، هامش المترجم : ص ١٠٢ .

(٢٨) تناول د. محمود رجب الاغتراب = عند هيجل بالتفصيل فى كتابه « الاغتراب »

مخاضة المعارف الاسكندرية ١٩٧٨ ، وانظر له ايضا : المرأة والفلسفة ، ص ٢٣ - ٢٤ .

(*) ان التفكير الفلسفى عند هيجل لا يقتصر على دراسة الوجود كما هو الحال عند أرسطو أو على دراسة الذات التى تفكر كما هو الحال عند كانط ، وإنما يجمع الواقع ، بل ان تصورات الذات أى مفاهيمها قد أصبحت صميم الواقع ، فتتحول بذلك حينها فى وحدة جدلية ، فمقولات الذات ، لم تعد مقولات يفصلها ، الشيء فى ذاته ، عن الاستمولوجيا الى انطولوجيا ، ويعود الوجود ذاتا بقدر ما يعود الذات وجودا ، ولذلك فالفلسفة لديه تبحث فى الذات والموضوع معا .

انظر هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية ، ص ٦٢ .

وانظر ايضا : Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. xix.

• الأفكار المرتبطة بالأشياء الجزئية الى المقولات (**) •

يقول هيجل : اذا قلنا أن المقولات عارية تماما من الواقع ، فإن ذلك القول يعنى أنها لا تتضمن فى ذاتها أية حقيقة ، لأنها تظل حقيقة صورية، دون أن تصبح حقيقة كاملة واذا ظلت الحقيقة صورية وخالصة ، دون أن تلتبس بالواقع ، فهي تجريد أجوف فارغ ، اذ أنها حقيقة منفصلة عن مضمونها ومحتواها « (٢٩) » •

ومن هذا يتضح أن الحقيقة ذات التجريد الفارغ Empty Obstraction انما هى حقيقة ناقصة ، بمعنى أن الحقيقة الصورية Formal Truth المجردة ، هى بالضرورة حقيقة عارية عن الواقع ؛ أى أن الصورى هو أمر منفصل عن الواقع ، حيث أن الصورى لا واقع له have no reality فيبقى دائما بلا مضمون ، خاليا ، وناقصا ينتظر المحتوى ، فتتحول الحقيقة الصورية الناقصة الى حقيقة واقعية كاملة •

وقد بين هيجل فى تصدير ظاهريات الروح ، أن العنصر المكون للفلسفة هو الواقع الفعلى ؛ فيقول : « أما الفلسفة .. فلا تدرس التعينات أو التحديدات غير الجوهرية بل تدرس التعينات بقدر ما تكون منطوية على الجوهر ؛ فعنصرها المكون ومحتواها ليس المجرد أو غير الواقعى بل الواقعى أو الفعلى ، ذلك الذى يصنع ذاته ويحيا فى ذاته ؛ أى الوجود القائم فى تصوره الشامل » (٣٠) ، وقد رد هيجل على من يتهمون الفلسفة بالتجريد الأجوف والبعد عن الواقع فى مقال له بعنوان « من الذى يفكر على نحو مجرد » « Who thinks abstractly » (٣١) ، بين فيه أن طبيعة التفكير الحسى الشائع ينطوى على قدر من التجريد ، لأن اللغة التى تفكر بها تبين لنا أننا لا نتمسك بالحسى والجزئى وانما نرده دائما الى الكل الذى ينتمى اليه •

ومهمة الفيلسوف هى مواجهة أنماط التفكير الشائع ، وأن يبين للآخرين أهمية المنهج الفلسفى فى الكشف عن الحقيقة ، من خلال

(*) المقولات عند هيجل هى الماهية الاساسية للأشياء ، وهى قلب الاشياء ومركزها • انظر د. امام عبد الفتاح امام : الميتافيزيقا ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١٣١ •

Hegel : Phenomology, Sec. 299, p. 180.

(٢٩)

Hegel's Texts, p. 70.

(٣٠)

Ibid 9 From p. 113 to p. 118.

(٣١)

البرهنة على صحة منهجه الخاص في المعرفة ، وأن هذا المنهج لا يمكن اكتسابه الا عن طريق التدريب : فالتفلسف من وجهة نظر هيغل يبدأ بدراسة « علم الفلسفة » الذي يساعدنا على التفكير من خلال المقولات أو الأفكار الشاملة (٣٢) ويؤكد هيغل على أنه لابد « أن تفهم الفلسفة أن مضمونها ليس الا الواقع الفعلي Wirklich Keit أعني لب الحقيقة الذي نتج في الأصل ويتجذّر ذاته في نطاق حياة العقل وأصبح هو الذي يشكل العالم الداخلي والخارجي للوعي ؛ فنحن نبدأ بالتعرف على هذا المضمون من خلال ما يسمى بالتجربة » (٣٣) والغاية النهائية التي يهدف اليها العلم الفلسفي من خلال التحقق من هذا ، هي الوصول الى ضرب من التوفيق بين العقل الواعي لذاته والعقل الموجود في العالم أو بعبارة أخرى الواقع الفعلي .

ولذلك ، فإن عبارة « المعقول واقعي ، والواقعي معقول » التي ترد في صدر « أصول فلسفة الحق » (٣٤) ، تعني أن ما هو عقلي يحمل في باطنه القوة والقدرة التي تجعله يتحقق بالفعل في الواقع ، وما هو واقعي عقلي هو نتيجة مرتبة على الجزء الأول من العبارة ، بمعنى اذا ما تحقق العقل ؛ ففي هذه اللحظة وحدها ، يصبح ما هو متحقق بالفعل عقليا ، أي أن العقل ليس من الضعف بحيث يظل قابعا في أعماق الذات ويظل ذاتيا ، أي أن العقل ليس من الضعف بحيث يظل قابعا في أعماق الذات ويظل ذاتيا ، وإنما لديه من القوة ما يجعله يتحقق في الواقع » (٣٥) .

(٣٢) يرد هيغل بسخرية على الذين يدعون التفلسف دون دراسة « فبين لنا أن أي حكمة تتطلب قدرا من التعليم والتدريب ، فعلى الرغم من أن الإنسان لديه الغالب الخاص بقدمه ، ويمتلك يدين يستطيع أن يصنع بهما الحذاء ، إلا أنه لا يستطيع أن يصنع بهما الحذاء ، إلا أنه لا يستطيع هذا دون أن يتعلم حرفة صناعة الأحذية ويتدرب عليها ، فما بالك بالتفكير الفلسفي الذي يحتاج لتدريب خاص ، انظر هيغل : الموسوعة الترجمة العربية ص ٥٣ - ٥٤ .

(٣٣) المصدر السابق : ص ٥٤ والمقصود بالتجربة عند هيغل الخبرة والتجربة الشخصية ، ولا يقصد بالتجربة العملية التي تدل عليها كلمة Experiment .
انظر : مقدمة د- امام عبد الفتاح لنص الهيغلي ، ص ٢٣ .

Hegel : Philosophy of Right, p. 10.

(٣٤)

(٣٥) اشار د- امام في كثير من كتبه وترجماته ومقالاته الى هذا الخطأ الشائع في تفسير العبارة ويرجع شيوعه الى انجلز . انظر هامش الموسوعة الفلسفية ، ص ٥٥ « مصدر سبق ذكره » ، ومجلة العربي الكويتية ، ص ١٢١ ، وانظر أيضا كتاب الوجودية ترجمة : د- امام عبد الفتاح امام ، عدد ٥٨ من سلسلة عالم المعرفة ، ص ٢٠٤ .

والفلسفة عند هيجل حين تجعل من الواقع الفعلي موضوعها ، فانه لا تقصد ظاهراً الواقع الخارجى وجزئياته ، وانما تقصد القوس الى جوهر العالم الكلى « فالحق هو الكل ، ولكن الكل ليس سوى الماهية التى تحقق اكتمالها الذاتى من خلال تطورها » (٣٦) ؛ فهو يقصد الواقع الكلى الذى يعبر عن العقل ؛ فالواقع الفعلى « ليس مجرد شئ سلبى ، أو طبيعة معطاة . فما هو واقعى أو متحقق بالفعل هو نتيجة لعمل ما أو لفعل » (٣٧) .

واذا كانت الحقيقة التاريخية تهتم بإبراز العارض والعشوائى ؛ فان الفلسفة تشغل بماهية ما تدرسه . فبينما يعنى مؤرخ الدين أو الفن بالأحداث العارضة وغير الضرورية نجد أن المهتم بفلسفة الفن أو الدين يطرح للتساؤل ماهية الفن أو الدين ، من أجل أن يصل الى التصور الشامل ، أو الفكرة الشاملة ، ويستخدم هيجل عبارة تعبر عن طبيعة المسلك الشاق الذى يوصلنا الى الحقيقة ؛ فيقول : « من أكثر الأشياء أهمية إذن فى دراسة العلم أن يحيل المرء على عاتقه عناء التصور الشامل Th Exertion of the Concept die Anstrengung des Begriffs)

ان هؤلاء الذين اعتادوا الانسياق من فكرة عامة الى أخرى يضيئون ذرعا بالتصور الشامل ، اذا ما أعترضهم تماما . تلك العادة يتعين تسنيها بالتفكير المادى أى الوعى العارضى الذى لا ينهمك الا فى المادى وعن ثم يجد صعوبة فى رفع الذات والعلو بها فوق المادة لتصبح ذاتها » (٣٨) .

واذا كان هيجل ينتقد الحقيقة الرياضية والتاريخية ، لكى يبرز الحقيقة الفلسفية ، فانه ينقد العلوم التجريبية لكى يبين لنا الفرق بين الفلسفة والعلم ؛ فيوضح لنا أنه لابد أن تميز بين مصطلح الفكرة الشاملة ، وبين ما يطلق عليه الفكرة ، « فالعبارة التى تقول بأن اللامتناهى لا يمكن ادراكه بواسطة الأفكار هى عبارة تكررت ٠٠ » (٣٩) ، وهى تقوم على التفكير الضيق لمعنى الأفكار ، فالفكر الذى يفترض أنه أداة للمعرفة الفلسفية يحتاج هو نفسه الى تفسير أبعد ، بمعنى أن نفهم بأى معنى تعبر الأفكار عن الضرورة ، وحين تزعم القدرة على ادراك موضوعات مطلقة ،

Hegea's Texts, p. 88.

(٣٦)

(٣٧) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، انظر : مامش المترجم ، من ٥٥ .

Hegea's Texts, p. 32.

(٣٨)

(٣٩) هيجل : موسوعة ٠٠٠ ، من ٦٦ .

مثل : الله والروح والحرية . وهذا التفسير لحدود الفكر وقدراته هو درس من دروس الفلسفة ، وتعتبر الفلسفة النقدية أفضل مثال لذلك . فكانه يطلب منا أولا أن نفحص ملكة المعرفة ، وننظر ، فيما إذا كانت قادرة على العمل أم لا ، إذ ينبغي علينا أن نفحص الأداة قبل أن نعيد إليها بالعمل » (٤٠) حتى لا تضيع جهودنا أدراج الرياح فبدلا من أن تهتم المعرفة بدراسة موضوعاتها - عادت تدرس نفسها ، أى عادت إلى مسألة الصورة ، ويرى هيجل أن فحص أداة المعرفة معرفة لكن محاولة المعرفة قبل أن نعرف هي أشبه ما يكون بقول القائل : « اننى لا أستطيع أن أغامر بالنزول لى الماء قبل أن أتعلم السباحة » (٤١) ، ويرى هيجل أن الفكرة لا يكون لها حق الوجود ، أو لا توجد بالفعل الا اذا تحققت ، ولذا يقرر أن مبدأ التجربة شرط بالغ الأهمية » (٤٢) ، والمقصود بالتجربة هنا ، هو أن يكون الفيلسوف على اتصال بأى واقعة يدرسها : فيبحث عن ارتباط الواقعة وتوحيدها مع ذاته ، ويتصل بالواقعة عن طريق الحواس أو العقل أو الوعي الذاتى ، ويعنى هذا أن الفيلسوف لا يتناول الواقعة الا اذا تعرض لها عن طريق مصادر المعرفة لديه ؛ فيقول « وعلينا أن نتصل بموضوعنا مباشرة سواء عن طريق الحواس الخارجية ، أو عقلنا الأكثر عمقا ، أو وعينا الذاتى العميق ، وهذا المبدأ نفسه ما نجده فى يومنا الحاضر تحت اسم « الايمان » والمعرفة المباشرة ، أو الوحي فى العالم الخارجى ، وقبل كل شيء فى قلبنا نحن » (٤٣) .

ويمكن هنا أن نتساءل : اذا كان هيجل يجعل من التجربة شرطا أساسيا لعملية التفلسف ، فما الذى يفرق بين الفلسفة وبين العلوم الطبيعية التى تجعل من التجربة نقطة بداية لها ؟ .

وعلى الرغم من أن النتائج التى تصبو إليها العلوم التجريبية هي القوانين ، أو القضايا العامة أو الكلية ، مما يجعل هناك قاسما مشتركا بينهما يتمثل فى هذا الطابع الكلى الا أن الفرق بين الفلسفة والعلم يكمن فى قضيتين : أولاها : أن مفهوم التجربة مختلف بين الفلسفة والعلم ؛ فهناك دائرة من الموضوعات لا تستطيع العلوم التجريبية تطبيق مفهوم التجربة عليها : مثل : الحرية ، والروح ، والله ، لأن هذه الموضوعات

(٤٠) المصدر السابق ص ٦٢ .

(٤١) هيجل : المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٥٧ .

(٤٣) المصدر السابق : الموضع نفسه .

تتنمى ميدان مختلف لا يمكن أن نخبره بحواسنا ، ولكن عن طريق الوعي *Consciousness* ، ولأن هذه الموضوعات من حيث نطاقها ومضمونها لا متناهية . مثل : فكرة الله ، بينما العلوم التجريبية تدرس المتناهي ، مثل : النبات والحيوان .

وثانيتها : أن الاختلاف بين الفلسفة والعلوم التجريبية يكمن فى صورة العلم أى منهجه : فمنهج العلوم التجريبية يكشف عن نقيصتين : أولاها أن المبدأ الكلى فى القوانين العلمية هو بذاته غامض وغير متعين ، ولهذا نجد أن المبدأ الكلى فى انقوانين العلمية هو بذاته غامض وغير متعين نجد أن المبدأ لا يرتبط بالجزئيات أو التفصيلات فكل منها خارجى وعرضى بالنسبة للآخر ، وثانيتها أن العلوم التجريبية تعتمد على منهج يبدأ بالمعطيات والمسلمات التى لم تفسر ، أو تستنبط ، بينما الفلسفة لا تبدأ بأية معطيات أو مسلمات ؛ ولذلك فحين تحاول الفلسفة التفكير فى هذه العلوم ، فانها تحاول التخلص أو اصلاح هذه العيوب عن طريق الفكر النظرى *Speculation* وهو الذى يعطيها الطابع النوعى الخاص بها .

وإذا كانت العلوم التجريبية والرياضية لا تأخذ بالنتائج الفلسفية ، فإن العلم النظرى « الفلسفة » لا يهمل الوقائع التجريبية المتضمنة فى علوم عديدة ، وإنما يقوم الفيلسوف بالتعرف عليها ويستخلصها وهو ينشد ويدرك فى بنية هذه العلوم العنصر الكلى فيها ، وهو قوانينها وتعميماتها ، ولكنه الى جانب هذا كله ، فانه يدخل مقولات أخرى جديدة الى مقولات العلم ، ويعطيها صفة الانتشار والتطور « (٤٤) ؛ ولذلك فحين يدرس هيجل الحقيقة الرياضية « *Mathematical Truth* » يبين لنا أن البراهين الرياضية تنطوى على عملية معرفية فحسب ، ولا تتضمن عملية انطولوجية ، فى حين الحقيقة الفلسفية تتضمن البعد المعرفى والانطولوجى - أيضا - ، فنحن نشهد فى البراهين الرياضية نموا للمعرفة بشئ ، ولكننا لا نشهد نموا لهذا الشئ الذى نعرفه ، فالبرهان يظل خارج محتوى المعرفة (٤٥) .

وإذا أردنا أن نبين العلاقة بين تاريخ الفلسفة والحقيقة عند هيجل ، سنجد - لديه - أن تاريخ الفلسفة يطرح لنا « مجموع الفكر أو شموله وحرية الكل ، وكذلك الأجزاء الفرعية التى يشتمل عليها هذا الكل » (٤٦) ،

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٦١ .

Hegel's Texts, p. 70.

(٤٥)

(٤٦) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية . ص ٧٠ .

والحقيقة هي مجموع الفكر ، ولذلك فإن الحقيقة تبدى في تاريخ الفلسفة ؛ ولذلك فهو يشبه تاريخ الفلسفة بالنبات فيقول : « ان البراعم يختفى حالمًا تتضح الزهرة ، وفى وسع المرء أن يقول ان اللاحق يفسد السابق ، وعلى هذا النحو ذاته ، تكشف الثمرة أن وجود الزهرة زائف للنبات ، وتحل محل الزهرة بوصفها حقيقة النبات » (٤٧) ، وهذا يعنى أنه يرى كل فلسفة ذات نسق ضرورية داخل الكل الفلسفى . وهذه الدرجة المتساوية من الضرورة هي وحدها التي تشكل حياة الكل .

و « تعد الفقرة السابقة من أمتع الفقرات التي كتبها هيجل واكثرها حسما » (٤٨) ، لأنه يقسم مفهوما جديدا عن تاريخ الفلسفة ، ويراه تطورا تقديميا للحقيقة ، فالفلسفات المختلفة لا ينبغي النظر اليها - في رأى هيجل - كما لو كانت مترافعة الواحدة بجانب الأخرى ، في ترتيب مكاني ، لأنه لا يمكن فهمها اذا تجاهلنا علاقاتها الزمانية ، ولذلك يرى هيجل ان دراسة فلسفة واحدة اشبه ما تكون بدراسة الزهرة وعزلها عن باقي النبات الذي تنتمي اليه ولذلك لابد من دراسة تطور الفلسفة الى وقتنا الحالي ، كما يحاول عالم النبات أن يدرس النبات بأكمله ، لأن الفلسفات المختلفة تمثل مراحل النضج ، وهو يؤسس بذلك موضوعا هاما للدراسة الفلسفة ، وهو تاريخ الفلسفة ، وما يقصده هيجل من النص السابق هو أن الفلسفات لا ينبغي فهمها على أنها أنسجة من الأوهام نسيجها مفكرون ذوو مزاج متقلب ، بل ينبغي أن تفهم باعتبارها مراحل ذات دلالة في تطور الفكر ؛ فعندما يختلف أحد الفلاسفة مع من سبقه من الفلاسفة ؛ فليس معنى ذلك أن نرفض الجميع لأنهم لم يستطيعوا الاتفاق فيما بينهم ، بل الأصح هو أن نتساءل كيف يصحح الفلاسفة أفكار من يسبقوهم ، وكيف يحاول كل منهم التنقية التدريجية للمعرفة الحقيقية .

وقد بين هيجل هذه النظرة بالتفصيل في مقدمة محاضراته في تاريخ الفلسفة حيث أسس فهمه هذا ؛ فوضع أن تاريخ الفلسفة هو الروح ، وقد انتشر في الزمان والمكان ، بينما المنطق هو في لازمانيته وأبديته الدائمة ، وتعتبر المذاهب الفلسفية المتعاقبة في الزمن هي الصورة الاستيمولوجية للروح ، وهي تتأمل ذاتها في حين تكون الحقيقة الأبدية للروح هي الانطولوجيا التي تصل الروح في نهاية المطاف الى أن تحقق وعيها الذاتي فيها وبها ، فالوجود المطلق في الفلسفات المختلفة التي تظهر

Hegel's Texts, p. 8.

(٤٧)

Ibid : Gaudmann's Commentary. p. 9.

(٤٨)

فى التاريخ « قد وجد التعبير عنه فى كل واحدة من الفلسفات الكبرى التى تنحصر وظيفتها فى التعبير عن المطلق من وجهة نظر معينة » (٤٩) ، وقد أشار هيغل الى أن « كل فلسفة كاملة فى حد ذاتها ، وتحتوى شأنها فى ذلك شأن أى اثر فنى حقيقى ، الكلية فى ذاتها » (٥٠) ، ويتضح من هذا أن تاريخ الفلسفة عند هيغل ، يختلف عن النظرة القديمة التى كانت تنظر للمذاهب الفلسفية « على أنها منفصلة ، يقوم كل منها بذاته دون أن يرتبط بالمذهب السابق أو يمهد للمذهب اللاحق » (٥١) لأنه يرى أن تاريخ الفلسفة مترابط ويتقدم بضرورة باطنية ، فالتعاقب بين الفلسفات أشبه ما يكون بصياغة نسقية Systematization لعلم الفلسفة - على حد تعبير هيغل - التى لا بد أن تكون نسقية ، فاهم ما يميز الفلسفة لديه هو ضرورة أنه تكون نسقا ، وما لم تكن كذلك فانها تكون بغير مبدأ منظم لمحتوياتها فتكون حقائقها غير ذات قيمة .

والمقصود بالنسق System هو ارتباط العضوى فى المذهب الفلسفى ، ويكاد يكون مفهوم النسق عند هيغل مرادفا لمفهوم العلم ؛ فهذا ما توضحه لنا ظاهريات الروح لا سيما فى التصدير ؛ أى أن الفلسفة ذاتها ، يجب أن تشكل نسقا تاما ، ويجب بالمثل على الفلسفة أن تستوعب هذه الأنساق وتصرها فى « كل » .

ويضيف هيغل أن كل جزء من أجزاء الفلسفة هو بدوره « كل فلسفى » فهو يشكّل دائرة مغلقة على نفسها ، مكتملة بذاتها ، ومع ذلك ففى كل جزء من هذه الأجزاء نجد الفكرة الفلسفية فى صورة جزئية خاصة أو فى وسط خاص ، ولما كانت كل دائرة مفردة تمثل شمولا حقيقيا فانها تحطم الحدود التى فرضها عليها وسطها الخاص لتخلق دائرة أوسع ، « والفلسفة كلها تشبه بهذه الطريقة دائرة مؤلفة من عدة دوائر ، وتظهر الفكرة فى كل دائرة جزئية من هذه الدوائر ، لكن الفكرة ككل ، تتكون فى الوقت ذاته عن طريق نسق هذه الأطوار الجزئية ، وكل منها هو عضو ضرورى فى التنظيم كله » (٥٢) .

(٤٩) جان هيبوليت : دراسات فى ملكس وميجل ترجمة : جورج صديق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧١ ، ص ٢١٧ .

(٥٠) اخذ عن هيبوليت الذى أورده عن هيغل فى المصدر السابق ، ص ٢١٨ .

(٥١) ميجل : الموسوعة ، ص ٦٩ .

(٥٢) ميجل : الموسوعة ، ص ٧١ .

ويتضح من هذا أن هيغل لا يضع الفلسفات الى جانب بعضها وضعا عشوائيا ، بل هي لديه لحظات متكاملة تعبر عن كلية واحدة هي الروح ، وأن نظام تسلسلها يشكل نظاما باطنيا عضويا أو منطقيا داخليا يحكم نمو الروح وتجسده خلال التاريخ كله ، ونلاحظ أن منهج هيغل في دراسة تاريخ الفلسفة هو نفسه الذي يقدم الأساس الرئيسى في فلسفته بشكل عام (٥٣) ويعنى هذا أن تطور الفكر المعروض في تاريخ الفلسفة مائل في نسق الفلسفة ذاتها ، ولكننا في تاريخ الفلسفة بدلا من النظر الى التطور من الخارج كما هو الحال في التاريخ ، سوف نرى حركة الفكر تتحدد بوضوح داخل وسطها الفكرى الخاص ، والفكر الأصيل يجب أن يكون عينيا ، ولا بد أن يكون فكرة « Idea » ، وحين ينظر اليه في كليته الشاملة فسوف يكون هو الفكرة أو المطلق « Absolute » ، ولا بد لعلم هذه الفكرة أن يتشكل نسقا ، لأن الحقيقة ذاتها عينية ، بمعنى أنها في الوقت الذى تقدم لنا فيه مبدأ الوحدة ورباطها ، فإنها تحتوى بداخلها على مصدر للتطور ، ومن هنا نستطيع أن نقول أن الحقيقة هي مجموع الفكر أو شموله وحرية الكل ، وكذلك ضرورة الأجزاء الفرعية التى يشتمل عليها هذا الكل ألا تكون ممكنة الا حين تنفرد هذه الأجزاء وتتميز (٥٤) .

موقع الفن من النسق الهيجلى :

بينما أن هيغل يرى أن الصورة التى يمكن أن توجد عليها الحقيقة هي صورة النسق العلمى ، ولذلك يرى من المستحيل تقديم صورة عامة عن الفلسفة ، لأنه يصعب تقسيم الفلسفة الى أجزاء ، لأن هذه الأجزاء مرتبطة داخل النسق ، ولهذا فالتقسيم التمهيدى الذى تقدمه هو استباق ، لأننا نفترض أن الفكرة تصبح الفكر الذى يتحد مع نفسه في هوية مجردة ، وإنما أيضا في النشاط الذى يضع نفسه في معارضة ذاته ليكون له وجود بذاته ، ويكون مع ذلك مستحوذا على ذاته تماما عندما يكون في هذا الآخر « (٥٥) » ، ويمكن القول بأن الفلسفة الهيجلية تنقسم الى ثلاثة أقسام فرعية هي :

(٥٣) ستيس : فلسفة هيغل ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٩ .

(٥٤) هيغل : الموسوعة مرجع سبق ذكره ، ص ٧٠ .

(٥٥) هيغل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٧٥ .

- (أ) علم الفكر فى ذاتها ، ولذاتها وهو علم المنطق .
 (ب) فلسفة الطبيعة : أو علم الفكرة فى آخرها .
 (ج) فلسفة الروح : أو علم الفكرة وقد عادت الى نفسها من ذلك الآخر .

ونلاحظ ، أن هذه الأقسام الثلاثة لا تدرس الا موضوعا واحدا هو الفكرة الشاملة فى مراحلها المختلفة أو العقل فى صوره المتنوعة « (٥٦) » ، فمثلا : نجد فى الطبيعة أن الفكرة تتخرج ، أما فى فلسفة الروح فأننا نجد الفكرة تعود الى تأكيد وجود خاص بها وتكون فى طريقها الى أن تصبح مطلقة ، وكل صورة أو قسم من الأقسام الثلاثة التى أشرنا إليها هى فى الوقت ذاته مرحلة عابرة ، أو مرحلة انتقال زائلة ؛ ولذلك لابد أن نوضح أن مضامين كل قسم من الأقسام الثلاثة يقضى الى المرحلة الأعلى ؛ ولذلك فإن عرض العلاقة بينها على أنها أقسام - فقط - هو تصور خاطئ ؛ ففلسفة الطبيعة - على سبيل المثال - تتدرج حتى تصل الى فلسفة الروح ؛ أى أنها تقضى فى نهايتها الى الروح ، أى أننا فى الفلسفة الهيجلية . فى القسم الأول ندرس الفكر الخالص فى ذاته ولذاته ، وفى القسم الثانى ندرس الفكر حين ينتقل الى الآخر أى نقيضه من عالم الفكر الخالص الى المادة الصلبة ، وفى القسم الثالث ، يعود العقل الى نفسه ، أى ندرس الفكر حين يعود من الآخر الى ذاته (٥٧) .

(أ) المنطق هو علم الحقيقة :

المنطق عند هيجل « هو علم الفكرة الخالصة ، بمعنى أنه علم الفكرة فى وسطها الفكرى الخالص » (٥٨) ، ويعرفه - أيضا - بأنه علم الفكر بقوانينه وأشكاله المتميزة ، بيد أن الفكر باعتباره فكرا لا يشكل سوى الوسيط العام ، أو الوضع الكيفى الخاص ، الذى يضفى على الفكرة ما يجعلها تتميز بأنها منطقية ، ولو أننا وجدنا بين الفكرة والفكر فى هوية واحدة ، فإن الفكر فى هذه الحالة ينبغى ألا يفهم على أنه يعنى منهجا أو صورة ، بل على أنه يعنى الشمول الذى يتطور ذاتيا وفقا لقوانينه وأشكاله الخاصة . وهذه القوانين هى عمل الفكر نفسه وليست مجرد

(٥٦) د .امام عبد الفتاح امام : المنهج الجدلى عند هيجل ، ص ٢١ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

(٥٨) هيجل . موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٧٩ .

واقعة حقيقية يكتشفها ولا بد أن يخضع لها « (٥٩) ونلاحظ أن هناك استعمالا خاصا لكلمة « المنطق » عند هيجل . فالمنطق عنده يعنى العلم الالهى ، « وهو عبارة عن تفكير المطلق فى ذاته ، أو — كما يعبر هو عنه — أنه يعنى الفلسفة النظرية ٠٠٠ وهو يعنى علم البحث فى الحقيقة وليس بحال من الأحوال علم البحث عن الحقيقة » (٦٠) وهذا يبين ان هناك اختلافا بين ميدان البحث فى علم المنطق كما يفهمه هيجل حيث يوجد بين الميتافيزيقا والمنطق ، وبين ميدان البحث فى المنطق بمعناه التقليدى حيث يفصل بين المنطق (صورة الفكر) ، والوجود (محتوى هذا الفكر) ، فكان علم المنطق التقليدى هو علم البحث عن الحقيقة البشرية أو الانسانية : العلم الانسانى ، بينما المنطق عند هيجل هو العلم الالهى ؛ ولهذا فهو يتساءل فى موسوعة العلوم الفلسفية ، اذا كان موضوع المنطق هو الحق Truth أو الحقيقة ، فهل نحن قادرون على معرفة الحقيقة ؟ على أساس أننا موجودات متناهية والحقيقة لا متناهية ، بمعنى أن الله هو الحق وهو الحقيقة ، فكيف يتسنى لنا أن نعرفه ؟ ويجب هيجل : بأن الفكر وحده هو القادر على أن يجعلنا على اتصال دائم وبالموجود الاسمى . لأنه الوسيط العام ، ويمكن أن تشرح هذه الفكرة ، بأن هيجل يبين أن الفكر وجود ، والذات هى الموضوع ، حيث بين لنا فى المنطق أن الموضوع فى حقيقته ذات ، فتكشف لنا الخبرة الجدلية أن الحقيقة التى تشكل صميم الجدول وجوهره الحى إنما هى أن (الذات) و (اللامتناهى) هما حقيقة واحدة تعرب عن نفسها بطريقتين مختلفتين ، وحقيقة الجدول تقوم على انكار المتناهى ونفيه باستمرار .

وإذا كان علم المنطق (العلم الالهى) يقابل ظاهريات الروح باعتبارها علم الشعور الفردى فى محاولته معرفة نفسه ، فى تخطيه الدائم لذاته ، فى انتقاله من لحظة الشعور الى الشعور بالذات الى لحظة العقل حيث يصبح روحا يعرف نفسه ، فإن « فلسفة هيجل هى فلسفة المزج التام بين علم المنطق كما يفهمه وبين ظاهريات الروح » (٦١) ؛ ذلك لأن الظاهريات ليست فلسفة فى نظرية المعرفة للعقل البشرى معتمدا على قدراته الذاتية على نحو ما نجد عند كانط مثلا ، بل هى فلسفة الروح أو فلسفة العقل فى تجربته مع الروح المطلقة ؛ وكذلك الحال فى علم

(٥٩) المصدر السابق ، ص ٧٩-٨٠ .

(٦٠) يحيى هويدى : ما هو علم المنطق (الطبعة الاولى) النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٢٥ .

(٦١) المرجع السابق ، ص ٣٦ .

المنطق الذى يعرفه جان هيپوليت بأنه يعنى. عند هييجل: « علم الفكر
الخالص للمطلق قبل خلقه الطبيعة وخلق أى عقل فردى متناه » (٦٢) .

ولذلك اكتشف هييجل أنه لا يستطيع أن يتحدث عن المنطق على هذا
النحو إلا اذا جعل المنطق يمتزج بالوجود ويخالط الكثرة ، ويتنقل فى
الطبيعة ، ومن خلال التاريخ الى التحققات العينية المختلفة مثل الدولة ؛
ولهذا نلتقى فى مذهب هييجل بالواقع فى قلب المنطق وبالمنطق فى قلب
الواقع .

والحقيقة أن تحليل جان هيپوليت (*) للمنطق الهييجلى تبين أن منهج
هييجل ليس مجموعة من التصورات التى تطبق على الواقع وإنما هو حركة
الواقع نفسه ، بمعنى أن الجدل لديه حركة تنبع من الواقع نفسه ،
والتصورات فيه هى لحظات وجودية يتحد فيها الزمان والمكان ، أى أن
الجدل هو صراع الوجود ، والمنطق عبارة عن صياغة عقلية لهذا الصراع ؛
ولذلك فهو يعتبر هييجل أحد فلاسفة الوجود الذين درسوا الوجود من
خلال الصيرورة ؛ ولذلك فالمنطق فى حقيقته وصف لحركة الوجود (٦٣) .

ويتفق هيپوليت فى تحليل هذا مع هربرت ماركيز فى رسالته
للمدكتوراه عن هييجل تحت اشراف مارتن هيلسجر (٦٤) (١٩٣٢) وفيها
نظر للفلسفة الهييجلية باعتبارها فلسفة وجود ، فالوجود لدى هييجل
عملية انطولوجية تقوم على أساس من « علم الحياة » بما يعطيه من تطور
ونماء وصراع وبقاء ؛ ولذلك اذا تأملنا الأقسام الرئيسية للمنطق الهييجلى ،
مثل : الوجود والماهية والتصور ، الكيف والكم والمقدار ، الماهية والظاهرة
والواقع ، والذاتية والموضوعية والفكرة ، سنجد أن كل هذا يدور
باعتبارها عملية وجودية يدخل فيها الشعور بوصفه أحد جوانبها .
ولذلك يمكن القول من هذه الزاوية أن المنطق عند هييجل هو وصف
وجودى لتحرر الوجود ، ففى كل مرحلة منطقية من الأقسام الرئيسية
التي أشرنا اليها يتحرر الوجود حتى تتم عملية التحرر فى الفكرة الشاملة
أو المطلقة ، ولذلك يقول هييجل : « ان الفكرة فى المنطق تفهم على أنها
لا تشمل إلا ما يعتمد على التفكير ، وما يظهره التفكير الى الوجود ، وفى

Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. 588. (٦٢)

(*) خصص هيپوليت خاتمة كتابه « البنية وتكوين الظاهريات الروح للهييجل » عن
المنطق والظاهريات ، « المعرفة المطلقة » ، ص ٥٧٣ - ٦٠٦ من الترجمة الانجليزية .

Ibid : p. 588. (٦٣)

(٦٤) قام الأستاذ / ابراهيم فتحى بترجمة هذا الكتاب عن الفرنسية تحت عنوان

« نظرية الوجود عند هييجل ، أساس فلسفة التاريخ » ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٤ .

هذه الحالة تصبح الأفكار أفكارا خالصة ، ويجد العقل نفسه فى بيته ، ومن ثم يجد نفسه حرا : لأن الحرية تعنى أن الشيء الآخر الذى تتعامل معه هو ذات ثانية ، حتى أنك لا تترك أبدا الأساس الخاص الذى تقف عليه بل تشرع لنفسك وتضع قانونك الخاص ، (٦٥) .

وإذا كان المنطق يعبر عن الحرية ، فإن فلسفة هيكل بكاملها تعبر عن الحرية ، بل هى عملية التحرر نفسها ، التى يقوم بها الفرد على المستوى الخاص ومستوى التاريخ ، فنجد فى « ظاهريات الروح » أن الوعي بالذات هو عملية تحرر ، وأن الحرية هى طريق المحافظة على الذات والقضاء على الشعور باجوس وجدل السيد والعبد ، لأن الحرية لديه « تستلزم ألا نشعر أننا فى حاجة الى شيء آخر ذواتنا » (٦٦) وإذا نظرنا الى المنطق الهيكل فى ضوء الملاحظات السابقة ، بمعنى انه نسق من الأنماط الخالصة للفكر ، فسوف نجد أن العلوم الفلسفية الأخرى مثل فلسفة الطبيعة وفلسفة الروح ، تبدو لنا وكأنها منطق تطبيقي ، بمعنى أن المنطق هو الروح التى تشيع الحياة فى هذين الفرعين من الفلسفة (٦٧) ، ويمكن التعرف على الصور المنطقية على نحو ما تتشكل فى عالم الطبيعة وفى عالم الروح ، وهى أشكال ليست سوى نمط جزئى من التعبير عن صور الفكر الخالص .

ولذلك لا نستطيع أن نتساءل عما إذا كانت مقولة ما صادقة وحقيقة الا اذا طبقناها فى مجال معين ، ف يرى هيكل أن المقولة لا تكون صادقة الا اذا طبقت على موضوع معين ، أما بدون هذا التطبيق فسوف يكون البحث فى صدقها بحثا لا معنى له ، ومعنى الصدق أو الحقيقة فى المنطق الهيكل هو اتفاق مضمون الفكر مع نفسه ، ولذلك يرى هيكل أن جميع الأشياء المتناهية تحمل جانبا باطلا غير حقيقى untrue ، بمعنى أن هناك تعارضا وتناقضا بين وجودها الفعلى وبين فكرتها الشاملة ، أى ليس هناك اتفاق كامل لمضمون الفكر مع نفسه ، بينما الله وحده هو الانسجام التام بين الفكرة الشاملة والواقع (٦٨) .

ويمكن القول أن هيكل ينظر لمشكلة المنطق على أنه يختبر حضور الفكر فيما يتعلق بقدرتها على ادراك الحقيقة ، وصورة الفكر عند هيكل تعنى المنهج أو الضرورة ، ومن بين الصور والمناهج المختلفة فى ادراك

(٦٥) هيكل : الموسوعة ، ص ١٠٢ .

(٦٦) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(٦٧) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(٦٨) المصدر السابق ، ص ١٠٦ .

الحقيقة ، يعرض هيغل لصورتين يرفضهما ، الصورة الأولى : وهى التى تعتمد على التجربة - بمفهومها انعملي المباشر البسيط - وترى أن التجربة هى الوسيلة المباشرة للحقيقة . وهذه الصورة تشمل الشعور الدينى ، والثقة البسيطة ، والحب والاخلاص ، والايمان الطبيعى على حد سواء ، وقد سبق أن أشرنا الى رفض هيغل منهج المعرفة المباشرة التى تعتمد على الحواس فى ادراك الحقيقة ، والصورة الثانية : هى صورة الفكر النظرى الذى يعرف الحقيقة بعلاقة الشرط والشروط العقلية ، وقد فند هيغل هذا المنهج حين فند الشكلية (*) .

ولذلك يرى هيغل أن الحقيقة لم تجد بعد فى أى من هاتين الصورتين - التجربة ، الفكر النظرى - شكلها المناسب ، لأن أعظم مناهج المعرفة وأكثرها كمالا لا يبدأ من الصورة الخالصة للفكر ، لأنه حينذاك يكون الانسان حرا حرية تامة ، وهذه الصورة تعرض علينا الحقيقة كما هى فى ذاتها ، وعلى نحو ما هى عليه بالفعل . ويربط هيغل بين محاولة الانسان لادراك الحقيقة ، وبين فكرة الخطيئة الأولى ، فالمعرفة التى يسمى اليها الانسان ناتجة عن انقسام الروح على نفسه ، حين آكل من شجرة المعرفة وبدأ رحلة المعرفة ، بينما الطبيعة أو الحيوان ، لا تسعى للمعرفة ، لأن مثل هذا التفكك والانقسام الداخلى لا يوجد بها ، والحقيقة أن الوقوع فى التناقض ، ويقظة الوعي ، ينبعان من طبيعة الانسان ذاتها ، فالتاريخ يعيد نفسه مع كل فرد من أبناء آدم ، والاحساس « بالخجل » يشهد بوضوح على انفصال الانسان عن حياته الطبيعية والحسية » (٦٩) .

ويشير مصطلح الافكار الموضوعية « Objective Thoughts » الى الحقيقة التى هى الموضوع المطلق للفلسفة وليست مجرد هدف تنشده الفلسفة فحسب ، وقد التزم هيغل بالمنهج الوحيد الذى ارتآه الطريق للحقيقة ، فى كتابه (ظاهريات الروح) فبدأ بأبسط وجه للروح وأكثر بساطة وهو مرحلة الوعي المباشر ، ثم بين كيف تسير هذه المرحلة وتتطور بالضرورة حتى تصل الى وجهة النظر الفلسفية ، بحيث يثبت سير المنهج ضرورة الوصول الى هذه المرحلة الأخيرة ، لأن مرحلة المعرفة الفلسفية هى أغنى هذه المراحل من حيث المادة والتنظيم العضوى ، ومن ثم فهى تفترض

(*) فند هيغل الشكلية الجامدة التى تفصل بين الحقيقة وصورها وبين العمليات العينية فى تصدير ظاهريات الروح ، حين تحدث عن الرياضيات فى الجزء الذى يأخذ عنوان : « ضد الحكاية »
 « Against Schematizing Formalism »
 See : Hegel's Texts and p. 74.

(٦٩) انظر هيغل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ١١٢ - ١١٣ .

مقدما ، بمقدار ما تتخذ أمامنا شكل النتيجة ، وجود تكوينات عينية للموعى
مثل : الأخلاق الفردية والاجتماعية ، والفن والدين ، وهذا يعنى ان
معظم الاسئلة والمشكلات التى نواجهها فى فروع الفلسفة الهيجلية
المختلفة (٧٠) ، من فلسفة الطبيعة والروح ، والدولة ، والتاريخ والقانون
والفن والدين والفلسفة الخ ... نجدها فى صورة مقولات بسيطة تتضح
لأول مرة فى المنطق الهيجلى .

(ب) فلسفة الطبيعة أو علم الفكرة فى الآخر :

الطبيعة فى نظر هيجل الفكرة فى شكل آخرها ، التى تخرج من
ذاتها لتنتقل الى الظاهر ، فحقيقة (الفكرة) فى لحظة من لحظاتها قائمة
فى آخرها ، أى فى الواقع أو فى الطبيعة ، ولذلك فى أول مستوى من
المستويات التى تجسد الفكرة نفسها فيها ، بيد أن الطبيعة ليست
الا لحظة لايد للفكرة ان تتجاوزها لكى تهتدى الى نفسها فى فلسفة الروح .
وفى هذا السلب والصيرورة يتضح لنا التقدم الجدلى باوضح ما يكون .
لان الفكرة من حيث المبدأ هى سلب لذاتها من خلال كونها متخارجة فى
الطبيعة ، وهى متجسدة على اعتبار أن الطبيعة تعين للتخارج
Determination of Externality وما تكشف عنه الطبيعة نى
تخارجها هذا ، هو الضرورة والعرضية ، وليس الحرية التى نلتقى بها
فى المنطق أو فلسفة الروح ، ويجب النظر للطبيعة على أنها نسق من
المراحل الواحدة منها تنشأ عن الأخرى بفعل الضرورة ، بحيث نجد أن
صيرورة الطبيعة هى اذن ارتقاء نحو الروح (٧١) .

واذا كان هيجل قد حاول فى المنطق ان يدرس الأفكار الخالصة
أو المقولات ، وهدفه استنباط هذه الأفكار الخالصة بعضها من بعض ،
مثل : استنباط فكرة العدم من فكرة الوجود بمعنى أن الوجود يحمل فى
طياته سلبيه أو نفيه وهو العدم ، ولكن « فى فلسفة الطبيعة لديه لا ندرس
تجريدات عقلية ، وانما أشياء موجودة بالفعل مثل المادة والنبات » (٧١)
بينما فى فلسفة الروح ندرس لديه الأشياء الفعلية الموجودة فى العالم
مثل المؤسسات البشرية كالأسرة والمجتمع والدولة والانتاج الفنى
والدينى والفلسفى .

(٧٠) المصدر السابق ، ص ١١٤ .

Fuller (B.A.G.) : A History of Philosophy, 3rd edition, (٧١)
Oxford & Ibn. Publishing Co., New Delhi, 1979, pp. 305-306.

(٧١) ستنيس . فلسفة هيجل ، ص ٤٠٥ .

ولكن ليس معنى هذا أن هيجل ينتقل من المنطق « الأفكار » الى انطبيع « الاشياء » ، وانما هو يستنبط فكرة الطبيعة وليست الطبيعة ذاتها بجوانبها الجزئية : « ليست فلسفة الطبيعة لدى هيجل ميتافيزيقا للطبيعة ، بل ميتافيزيقا لعلم الطبيعة ، أى ميتافيزيقا المجموع المعرفه البشرية للطبيعة » (٧٢) ، فهيجل حين يدرس أى شئ ، فهو لا يدرس الأشياء الجزئية ، وانما يدرس الأفكار الكلية ، ولذلك فهو حين يدرس الطبيعة والروح والفن ، فلا يدرس الأشياء الجزئية فى هذه الموضوعات ، وانما يدرس فكرة الطبيعة أو فكرة الفن ، وهو يستنبط هذه الأفكار من الفكرة الشاملة ، ولهذا فهو يطلق على نسق الفلسفى كله كلمة « الأفكار » ، أو المقولات الشاملة ، وهذا يعنى أن اشارتنا لفلسفة الطبيعة عند هيجل تبين مدى الوحدة التى يتمتع بها فكر هيجل ، فمنهج الجبل الذى التقينا بصورته ومضمونه فى المنطق نلتقى بذات المنهج فى فلسفة الطبيعة وفلسفة الروح ، فهو يستنبط الفكرة من الأخرى عن طريق السلب مثلما يستنبط فكرة المجتمع المدنى من فكرة الأسرة ، وهذا يعنى أن فكرة الأسرة تحوى فى داخلها بالقوة فكرة المجتمع المدنى .

والحقيقة أنه لا يمكن الحديث عن أى قسم من أقسام الفلسفة الهيجلية دون الحديث عن الكل ، فالكلية Totality مبدأ أساسى من مبادئ الفلسفة الهيجلية ، وإذا كان علم المنطق هو علم الكليات الخالصة ، فإن فلسفة الطبيعة - بمعنى ما - استمرار للمنطق ، وتكملة له ، مثلها مثل فلسفة الروح ، لأنه إذا كان المنطق يعكس الحياة الباطنية للعقل ، فإن فلسفة الروح تمكس فى مراحلها التحقيقات المختلفة للعقل فى المؤسسات الاجتماعية ، مثل : نتائج الفن والدين والفلسفة ، ولذلك ففلسفة الطبيعة ليست منفصلة عن المنطق أو مقطوعة الصلة به ، وانما هى جزء من الكلية الفلسفية الهيجلية التى تنتمى إليها ، والفرق بين المنطق والطبيعة يكمن فى « أن المنطق يدرس المقولات وهو لون خاص من ألوان الكليات تتميز بأنها تنطبق على كل شئ ، فهى شاملة فى مجال انطباقها ، أما فلسفة الطبيعة فهى تدرس كليات من نوع آخر ، كليات ليست مقولات ولكنها كليات لا تنطبق على كل الأشياء وانما على بعضها » (٧٣) يعنى أن مقالات المنطق كليات خالصة غير حسية ، بينما كليات الطبيعة هى كليات حسية ، وعامل الحسية هنا يعنى أن ما هو حسى جزئى وليست له صفة الكلية .

(٧٢) جان هيبوليت : دراسات فى ماركس وهيجل « مرجع سبق ذكره » ، ص ٨ .

(٧٣) ستيس : فلسفة هيجل ، ص ٤١٠ .

ويمكن القول أن الطبيعة تفيض الفكرة المنطقية مثلما الروح تفيض للطبيعة ، وبالتالي فالطبيعة ضد الفكرة ، أو الفكرة قد خرجت من ذاتها الى الآخر ، أو حين تكون غريبة ذاتية ، ويعتبر المكان Space هو الحد الأدنى للطبيعة ، أما حدها الأقصى أو نهايتها فهو انتقالها الى عالم الروح والروح هو العقل ، أو هي الفكرة وقد عادت الى نفسها . وهذا يعنى أن مراحل الطبيعة التصاعدية تؤلف عودة الفكرة التدريجي الى ذاتها واكتمال هذه العملية إنما يكون في الروح .

واستخراج هو السمة الأساسية لفلسفة الطبيعة لأنها تعتمد على المكان ، ولأن أجزاء المكان ليست أجزاء الا بسبب أنها خارجية ، بمعنى أن بعضها يقع خارج بعضها الآخر ، وهذا الخارج هو الصفة الجوهرية للمكان أو قل المكان هو الخارج « (٧٤) » ، وإذا كان هيجل يدرس تطور مراحل الطبيعة ، كما يفعل في فلسفة الروح ، فإن كل مرحلة تعقب الأخرى في نظام منطقي وليس في نظام زمني ، وهذا ما نجده في رصده لمراحل الفن أيضا كما سيتأتى ذلك فيما بعد .

والغاية عند هيجل في كل فلسفته سواء كان في التاريخ أو الروح أو الفن هي التحقق الفعلي للعقل أو للفكرة في العالم ، وهذه الفكرة تبلغ مداها في الإنسان ، لأنه هو الموجود العاقل ، وتمثل هذه المرحلة مرحلة عليا في الطبيعة حيث تتطور الطبيعة من الآليات أو الميكانيكا الى الطبيعيات أو الفيزياء ، ثم الى العضويات ، حيث تصل في نهاية المطاف الى الإنسان أو الروح .

والواقع أن تفاصيل فلسفة هيجل في الطبيعة لها قيمة تاريخية فحسب ، ولهذا لا نجد لها تحليلات مستفيضة من قبل الشراح ، ويبدو أن هذا يرجع الى أن هذا الجزء اعتمد على الحد الذي وصل اليه التطور العلمى فى عصر هيجل ، وبالتالي فبعض المعلومات التى اعتمد عليها كانت خاطئة (*) .

(٧٤) المصدر السابق ، ص ٤٢٥ .

(*) فى أطروحة لهيجل قديمها عام ١٨٠١ ، كان قد أثبت أنه لا يمكن أن توجد مسارات أخرى بين المسمى والتاريخ ، وهو نفس العام الذى حدث فيه اكتشاف سيريس هذا الاثبات ، وهذا الحادث المسمى قد جعل هيجل أكثر حذرا . فيما بعد : فلقد خلف حملاته على نيوتن تخلفا متزايدا فى شتى طبعات الموسوعة . وأخذ ينصح طلابه بأن لا يعدوا أطروحات علمية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .
انظر : رينيه سير : هيجل وفلسفته ، ترجمة نهاد رضا ، دار الأنوار ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ٤١ .

ولقد عرضنا هنا إشارة لفلسفة الطبيعة عند هيجل لأنها تمثل جانبا عضويا في منهج هيجل ، و « ما لم نفهم الوظيفة التي تؤديها فلسفة الطبيعة والمركز الذي تشغله » فسوف يظل المنطق ، ومعها فلسفة الروح معلقا في الهواء » (٧٥) .

(ج) فلسفة الروح أو علم الفكرة وقد عادت الى نفسها :

إذا كانت الطبيعة هي نفي للفكرة ، وغربة الفكرة عن ذاتها ، فإن التحول من الطبيعة الى الروح ، هو نفي النفي ، فإذا كانت الفكرة خبيثة في الطبيعة ، ففي الروح تتحرر من تلك العبودية وتصبح موجودة بوصفها روحا حرا ، فتطور الطبيعة يعكس لنا العود التدريجي للروح من ضلالتها وهو المادة الصلبة ، وفي فلسفة الروح يتحول عمل الذات أو الفكرة الى التوضع ، ولذلك فإن التطور في مجال الروح يختلف عن التطور في مجال الطبيعة ، فهو « في مجال الطبيعة نمو هادئ سلمي ، وهو في مجال الروح صراع فاس لا متناه للروح مع نفسها ، فما تنافح الروح من أجله بالفعل هو تحقيق وجودها المثالي » (٧٦) ومهمة فلسفة الروح هي تعقب هذا التطور التدريجي خطوة ، خطوة ، وشرح شتى جوانبه المختلفة ، ولكن هذا التطور أو اتقدم للروح - كالمناطق - مرهون هو الآخر بالوسط أيضا ، و « إذا كان التوسط في المنطق يتحقق من خلال التناقض والتقابل بين الحدود ، فإن فكرة الروح وتطوره تتحقق في التاريخ بتوسط الوعي والارادة » (٧٧) وهذه القوى ذاتها - الوعي الارادة - تكون في البداية منغمسة في حياتها المباشرة ، وينصب كفاحها الأول وهدفها على تحقيق مصيرها الطبيعي فحسب ، « وهكذا تكون الروح في حرب مع نفسها ، عليها أن تنصرف على نفسها بوصفها العقبة الرئيسية التي ينبغي عليها أن تقهرها » (٧٨) ، وهذا يعني أن تناقض الانسان مع الطبيعة من ناحية ، وتناقض الانسان مع الانسان من ناحية أخرى ، هو الفعل الذي تتحقق من حوله كل التوسطات التي تسمح للروح بالتقدم والتطور .

لكن قبل أن نشير الى المراحل العامة للروح علينا أن نشير الى طبيعة الروح ذاتها تمهيدا للكشف عن الطرق التي تسلكها الفكرة في

(٧٥) ستيس : فلسفة هيجل : ص ٤٢٩ .

(٧٦) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ترجمة د . امام عبد الفتاح امام .

دار الثقافة ، القاهرة ، الجزء الأول ، ص ١٤٠ .

(٧٧) المصدر السابق ، ص ١٢٩ .

(٧٨) المصدر السابق ، ص ١٢٩ - ١٤٠ .

تعميق وعيها بذاتها الذي هو في الوقت نفسه تعميق لوعي الروح بذاته ، وقد تناول هيجل هذه الموضوعات الخاصة بفلسفة الروح في الجزء الثالث من موسوعة العلوم الفلسفية تحت عنوان « فلسفة الروح » ، « Philosophy of Mind » وفيها يهتم هيجل بتحديد مفهوم الروح ، وعلاقته الروح بسحريه وعلاقة المتاهي بالامتناهي ، والواقع اننا اذا اردنا أن نتحدث عن الروح ، فالروح ليس شيئا معطى يمدن فصله عن الاشياء ، بل ان الروح في حقيقته هو تاريخ الروح نفسه ، بمعنى « أن الروح سيتعرف على ذاته في كل شيء في السماء والأرض » (٧٩) ، والروح دائما فكر ، ولذلك كان الروح في البداية مجردا وعاما وكليا وهو يحاول بلوغ وعيه بذاته ، ولهذا يبدأ بالافكار المجردة ومنها ينتقل الى ما هو أغنى وأكثر تعينا ، ولذلك فان حقيقة الروح ليست حقيقة خاصة بشيء ، وانما تطور الحقيقة لا يكتمل الا باكمال فلسفة الروح ، وهذه الفكرة سبق أن اشيرنا اليها ونحن بصدد الحديث عن مفهوم الحقيقة عند هيجل ، وكيف أنها مرتبطة بالنسق الفلسفي ، وبالتالي لا يمكن الحديث عن الحقيقة الا بعد عرض النسق كله ، « لأن الحقيقة هي الكل » (٨٠) ، والعقل الانساني يبدأ بتأمل العالم محاولا التعرف على ماهيته ، ولكن العقل يتخطى هذه البداية فيتبين أن ماهيته هي ماهية الموضوع ، وأن الموضوع ذاته أيضا ، وأن الكون كل واحد ، العاقل والمقول ، الذات والموضوع فيه وجهان لحقيقة واحدة ، ولذلك يؤكد في تصدير الظاهريات ، « اننا نفهم الحق ونعبر عنه لا بوصفه جوهرًا فحسب ، بل بوصفه ذاتا بنفس القدر » (٨١) ، ويعتقد هيجل ان هذه العبارة هي خلاصة ظاهريات الروح ، وهذا يعني أن الفرد العضوي ينتج ذاته ، أي أن الروح ليست الا ما تصنعه من ذاتها ، وهي تصنع من ذاتها ما تنطوي عليه ضمنا ، وهذا يبين لنا أن الروح بصفة رئيسية هي نتاج فاعليتها الخاصة ، وفاعليتها هي تجاوز المباشرة وسلبيها والارتداد لذاتها ، وهذا يبين أن الحق لكونه ذاتا ، لا يتم الوصول اليه دفعة واحدة ، وعلى نحو مباشر في صورة قضية ، أنه يتطور ويتعين عليه أن يمضي في تطوره عبر سلسلة من القضايا .

(٧٩) Hegel : Philosophy of Mind, trans. by W. Wallace, together with the Zusatz 2 in Bouman's Text, trans. by : A. V. Miller, Oxford : Clarendon Press, 1973, p. 1. Sec. 377.

(٨٠) د. زكريا ابراهيم : هيجل او المثالية المطلقة (مرجع سبق الإشارة اليه) ،

ص ٨٨ .

Hegel's Texts and ..., p. 28.

(٨١)

وإذا أردنا أن نتحدث عن المراحل التي تمر بها الروح ، فيمكن القول ان الروح في المرحلة الأولى يكاد يكون غارقاً في الطبيعة ، ولا يتميز عنها الا بصعوبة باعتبارها آخر مواجهها له مباشرة ، ولذلك يتخذ منه موضوعاً للتأمل ، وتحاول الروح أن تزد تحارج الطبيعة الى ذاتها ، لكن هذا لا يزال يقع في حدود الوعي التأمل ، اذ أن الطبيعة تكون غير مدركة بعد على أنها تكسب وجودها من خلال الروح اللامتناهي ، ولذلك تظل الطبيعة عقبة أمام الروح ، أو تحديداً له يحول بينه وبين اللامتناهي أو المطلق ، ولذلك تظل الروح في هذه المرحلة متناهية .

وإذا قلنا ان الروح غير محدد ولا متناه ، فلا يعنى هذا أن الروح خال من أي تحديد imitation ، بل على العكس ان على الروح أن يعين نفسه ، وأن يضح لنفسه حداً حتى يصبح لا متناهي ، لأن التناهي مدرك في اللامتناهي ، والحد في اللامحدود (٨٢) ويمكن شرح هذه الفكرة ببساطة من خلال منطق هيغل الذي يرى أن وجود الأشياء هو عدم استقرار الشيء في حده ، لأن الوجود ضرورة مستمرة ، وكل حالة من حالات الوجود ينبغي تجاوزها ، فهي شيء سلبى ، تتخلى عنه الأشياء ، مدفوعة بإمكاناتها الباطنة ، في سبيل حالة أخرى ، وهكذا ، ولذلك فان تحليل المتناهي يكشف عن اللامتناهي ، لأنه اذا تأملنا شيئاً والحالات التي يمر بها رغم أنه متناه سنجد أنها حالات لا متناهية ، فتحليل الأشياء المتناهية التي تغنى ، تصبح بقائتها شيئاً متناهي آخر يكرر نفس العملية الى ما لانهاية و « هكذا فان الغناء المستمر للأشياء هو - بنفس المقدار - سلب مستمر لتناهيها ، فهو اللامتناهي » (٨٣) وهذا يعنى - بصورة أخرى - ان اللامتناهي هو بعينه الدينامية الباطنة للمتناهي ، المتضمنة في معناه الحقيقى .

ولذلك نجد الروح في المرحلة الثانية متناهي أيضاً ويسمى نحو اللامتناهي ، ويتحقق هذا عن طريق تجاوز حاجز الطبيعة ، والعودة للذات ، بحيث يصبح الوجود للذات مقصوراً على الكائن الواعى ، لأنه كموجود متناه يعيش عملية التحول اللامتناهي ، ولذلك نقول ان الوجود لذاته ليس حالة ، بل عملية - أو مسار - تستوعب الأحوال الخارجية وتندمج في الوجود الخاص للكائن الواعى ، ولذلك لا تصبى الأشياء

Hegel : Philosophy of Mind, p. 24, Sec. 386.

(٨٢)

(٨٣) إيريت ماركييز : العقل والثورة (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٢٨ -

الطبيعية الى وجود حر لذاته ، وانما تظل وجودا لآخر ، وتعتبر المرحلة الثانية انتقالا من الفردى الى الكلى .

اما المرحلة الثالثة فى تطور الروح وقيها لا نلتقى بالمتناهى يقوم فى مقابلة اللامتناهى لكى يمارضه ، بل نجد اللامتناهى هو القوة التى يرفع المتناهى نفسه بواسطتها ، ويتجاوز حالته الراهنة باستمرار الى حالة أرقى ، مثلما نجد أن المتناهى هو السلب الذى يدفع اللا متناهى الى التبعين والتموضع فى الانتاج الفنى والدينى والفلسفى . ولذلك يمكن القول ان البحث فى الروح ينقسم الى قسمين أساسيين : أولهما الروح المتناهى الذى ينقسم الى الروح الذاتى والروح الموضوعى ، وثانيهما الروح اللا متناهى الذى نجده فى المرحلة الثالثة فى الروح المطلق ، ولكى نتعرف عليهما لابد من الإشارة إليها .

(١) الروح الذاتى :

ومضمون هذه المرحلة هو العقل البشرى منظورا اليه نظرة ذاتية ، على أنه عقل الذات الفردية ، وقبل أن نشير الى التقسيمات الفرعية لهذه المرحلة ، لابد أن نبين أنه اذا كان الروح فى هذه المرحلة ذاتيا ، فليس معنى هذا أن المرحلتين الأخرتين لا ذاتيتين ، لأن كل المراحل ذاتية ، لأن حقيقة الروح هى أنها (أنا) أو (ذات) ، والمراحل الثلاث مستويات مختلفة (لآنا) ، و (للذاتية) والواقع أن العلاقة بين الأنا والذات اللتين يتصنف بهما الروح ، هى نفسها علاقة المتناهى واللا متناهى التى أشرنا إليها ، « فالأنا » يعبر عن الكلى من حيث هو تعبير عن النشاط الباطنى للانا الفردى ، وهو بهذا تعبير لامتناه ، وفى نفس الوقت يعبر هذا الأنا عن الأنا الجزئى أو الفردى الذى لا يمكن معرفة حياة للروح الكلى الا به ومن خلاله ، ويمكن شرح هذه الفكرة ، فحينما أقول أنا أرى أو أسمع ، اضع كل شخص فى موضعى ، وأستبدل أنا آخر بأناى الفردية ، وعندما أقول أنا ، أو هذا الفرد ، أقول بصفة عامة تماما : كل الانوات ، وأقول أن كل واحد هو ما أقول ، وكل واحد هو أنا هذا الأنا الفردى ، (٨٤) .

ويشرح هيجل فى هذه المرحلة كيفية تمايز الروح داخل ذاتة Distinguished وكيف يضع الأنا نفسه فى تقابل مع نفسه « Sets itself over against itself » ويتخذ من نفسه موضوعا لذاته (٨٥) ، ويناقش هيجل هذه الأفكار من خلال ثلاثة موضوعات

(٨٤) المرجع السابق ، من ١١٠ - ١١١ .

Hegel : Philosophy of Mind, p. 11.

(٨٥)

رئيسية هي : الانثروبولوجيا (*) Anthropology وظاهريات
الروح (**) Phenomenology of Spirit وعلم النفس (***)
« Psychology »

وهذه الموضوعات تبين لنا أن الروح الذاتى يظهر على مستويات مختلفة ، وهي فترات ضرورية في النمو الجسدى لتصور الروح ، ولذلك يميز هيجل بين الانثروبولوجيا (علم طبائع الانسان) ، وبين الوعى Consciousness أو الشعور (الظاهريات) ، وبين الروح (موضوع علم النفس) . هذا يعنى أن هيجل يدرس هنا موضوعات علم النفس ، فيدرس وظائف عقل الفرد وملكاته من صورها الدنيا التى تتمثل فى الغريزة والوجدان والاحساس الى صورها كما تبدو فى العقل والفهم والنشاط العلمى ، (٨٦) ، ولذلك فالموضوع - هنا - هو كل نطاق من العقل أو الروح منظورا اليه من الداخل ، بمعنى أنه لم يظهر نفسه فى صورة خارجية على هيئة منظمات ومؤسسات اجتماعية كما يظهر فى الروح الموضوعى ، الذى يدرس الأسرة والدولة والقانون وقواعد السلوك والأخلاق .

(ب) الروح الموضوعى :

تبدأ الروح فى هذه المرحلة الخروج من ذاتها الى الآخر ، فاذا كانت الفكرة بصفة عامة تصبح فى تخرج Externality ، بمعنى أنها تخلق عالما موضوعيا خارجيا وهو العالم الروحى ، الذى يظهر فى التنظيمات والمؤسسات الروحانية مثل تنظيمات الأسرة والدولة ، والأخلاق ، ويطلق هيجل على هذه المؤسسات « تنظيمات موضوعية لأنها موضوعات خارجية عن الذات » ، لكنها متحدة كذلك فى هوية واحدة مع الذات أو الأنا

(*) الانثروبولوجيا : مصطلح هيجلى خاص ، لا يعنى دراسة تاريخ حضارة الانسان وثقافته ، وانما يعنى - لديه - دراسة طبائع النفس البشرية من خلال ثلاثة اقسام هي : النفس الطبيعية The Physical Soul والنفس الشعاعية The feeling والنفس المتحققة بالفعل The Actual Soul .

(***) هذه الكلمة تستخدم هنا بمعنى اضيق من معناها فى ظاهريات الروح (١٨٠٧) وهو هنا يطلقها على النفس التى تعاني الانقسام بين الذات الموضوع ويطلق عليها اسم الوعى ويسمى هذا الجزء بالظاهريات ، انظر ستيس : فلسفة هيجل ص ٤٦٠ .

(***) لا يستخدم هيجل علم النفس هنا بمعناه التجريبي ، وانما يقصد فلسفة الروح ، وهو - أى علم النفس - مصطلح خاص من مصطلحات الفلسفة الهيجلية .

(٨٦) ستيس : فلسفة هيجل ، ص ٤٤٠ .

الخارجية لأنها ليست الا تموضعا لذاتي أنا ، صحيح أنها ليست تموضعا لذاتي الفردية بوصفى فردا جزئيا خاصا ، ٠٠٠ ولذتها تموضع بذاتي الكلية ، لعقل ، للعنصر المشترك مع البشرية كلها ؛ أعنى هي تموضع للروح الكلية للانسان » (٨٧) ، فقوانين الدولة مثلا تجسد الحياة العقلية الكلية للمجتمع ، ولهذا فهي موضوعية وروحية أيضا •

ويتحدث هيجل عن الروح الموضوعى من خلال حديثه عن القانون وقواعد السلوك والحياة الأخلاقية ، وإذا كان هيجل يناقش فى الروح الذاتى ، الذات الفردية ذات الطابع الكلى العام ، فانه يدرس هنا الذات الكلية حين تموضع فى مؤسسات موجودة فى الواقع ، فهو يدرس الأسرة ، وينتقل منها الى دراسة الأمة ، والأمة لا تنشأ الا نتيجة للصراع بين الجماعات أو الأفراد المتنازعين واتفاقهم على مصلحة موضوعية مشتركة ، ويتم هذا عن طريق الوعى الذى يحقق هذا الاندماج ويطلق عليه هيجل « روح الأمة » Volk Geist وهنا تظهر الدلالة العميقة للفظ التوسط فى الروح الموضوعى ، حيث يجعل الأفراد المتنازعين يعملون لمصلحة الكل ، ونشاط التوسط هو نشاط العمل ، الذى - عن طريقه - يتغلب الانسان على الاغتراب بين العالم الموضوعى والعالم الذاتى ، ويحول الطبيعة الى وسيط ملائم لنموه الذاتى ، « فعندما تشكل الموضوعات بواسطة العمل تصبح جزءا من الذات التى يمكنها التعرف فيها على حاجاتها ورغبتها الخاصة » (٨٨) ، ويتحول الفرد عن طريق العمل الى كلى ، لأن العمل بطبيعته نشاط كلى ، يجعل نتاج الفرد قابلا للتداول بين الأفراد جميعا •

وحين يصبح الانسان قادرا على حل مشكلاته جميعا بالاعتماد على العقل وحده ، فانه حينذاك يصبح قادرا على تحمل مسؤوليته ووعيه الذاتى وتحمل مسؤولية الآخرين أيضا ، وهذا الوعى الذاتى المطلق هو الروح المطلق •

(ج) الروح المطلق :

وهو اتحاد الروح الذاتى والروح الموضوعى ، وفى هذه المرحلة تصبح الروح حرة مطلقا ، وتمثل الروح البشرى على نحو ما يتجلى فى الفن والدين والفلسفة ، حيث تدرك الروح ان الفلسفة فى آخر مراحلها

(٨٧) المصدر السابق ، ص ٤٣٧ •

(٨٨) هيربرت ماركيز : العقل والثورة ، « مرجع سبق ذكره » ، ص ٨٧ •

هى الحقيقة الواقعية كلها ، ولأن فى الفلسفة تكتمل عودة الفكرة الى نفسها ، ولأن الانسان صاحب الفكرة هو أقصى تجل للفكرة فى العالم ، والتطور فى الروح المطلق - كما هو الحال عند هيجل - تطور منطقي وليس زمنيا ، بمعنى أن الدين مرحلة أعلى من الفن ، والفلسفة أعلى من الدين لديه . ونلاحظ أن الروح المطلقة هى فى البداية روح أمة بوجه عام ، ولكن هذه الروح لا تتحقق تحققا كاملا ، ولا توجد فى شكلها الصحيح ، إلا حين تمارس نشاطها الحقيقي ، أى فى الفن والدين والفلسفة ، وذلك لأن مجالات الثقافة هذه هى الحقيقة الواقعة فى صورتها النهائية ، وهى عالم الحقيقة القصوى ، فالذهن الخالص - عند هيجل - لا يحيا الا فى الفن والدين والفلسفة ، ولهذه المجالات الثلاثة كلها مضمون واحد بأشكال مختلفة .

« والواقع ان فلسفة الروح ، بل ومذهب هيجل بأكمله ، وانما هو تصوير للعملية التى يصبح بها الفردى كليا ، ويتم بواسطتها اقامة الكلية » (٨٩) على أساس أن الحقيقة النهائية عند هيجل هى الكلية . ولذلك يجعل من الفلسفة علم التصورات الكلية .

ويمكن القول بأن للروح المطلق ثلاث درجات ، أولها الفن وأسطها الدين ، وأسماها الفلسفة ، أو المعرفة المطلقة ، والفن يعتبر عند هيجل أولها لأنه تعبير عن الحقيقة ويتخذ شكل التمثيل الحسى ، بينما الفلسفة أكمل تعبير عن الحقيقة ، لأن الفكر هو الوسيط الذى تحيا فيه حقيقتها المطلقة ، بينما يقع الدين فى منزلة وسطى لأنه يعتمد على التشبيهات الرمزية وبعض الصور الحسية ، والواقع ان الفن والدين يتداخلان عند هيجل كثيرا كما سنلاحظ فيما بعد عند عرض رؤيته فى الجمال والفن ، ويتضح هذا فى دراسته للديانة الجمالية عند اليونان ، حيث ظهر الدين فى ثوب فنى ، ولذلك فقد اتخذ التعبير عن الالهة فى الفن اليونانى صورة حسية ورمزية ، ولذلك يقول هيجل فى فلسفة الروح « فقد كان الالهة اليونانيون - فى البدء - مجرد تمثيلات للحس الحسى أو التفكير القائم على الصور ، اذ لم يتحقق ادراك فكري لهم ، ذلك أن وسيط الاحساس لا يستطيع الكشف الا عن جملة الأشكال ، فى حين تظل الوحدة المستتملة على كل تلك الأشكال قوة غير متعينة وغريبة فى مقابل الالهة جميعا » (٩٠) وكما هو الحال فى كل مراحل فلسفة الروح ، ان كل مرحلة تتصاعد

(٨٩) المرجع السابق ، من ٩٧ .

Hegel : Philosophy of Mind, p. 20, Sec. 384.

(٩٠)

تدرجيا لتفضى فى النهاية الى المرحلة التى تليها ، كذلك - فى رأى هيجل - يفضى الفن فى تعبيره عن الحقيقة الى الدين ، حيث يكشف لنا الفن عن نوع من التناهى فى العمل الفنى ، يجعل المرء مدفوعا لتجاوز ما فى الخبرة الجمالية من نقص الى خبرة أرقى تنطوى على الخبرة الجمالية وتستوعبها فى خبرة أكمل ، وهذه الخبرة الجديدة هى الخبرة الدينية .

ومثلما نتدرج فى الفن ، نتدرج فى الدين أيضا الذى يبدأ بصورة مجردة ، وحسية فى تصويره لله وللروح بشكل عام ، حتى يصل الى المسيحية التى يعتقد هيجل أنها أكمل تعبير عن هذه المرحلة ، ويرى أن كل الديانات الأخر تنتمى لمرحلة ما قبل المسيحية ، ويتضح فى هذا مدى تأثير هيجل بالدين وبالفكر الدينى فى عصره ، وهو حين يدافع عن المسيحية يدافع عن مبدأ رئيسى من مبادئ الحضارة الغربية ، ولكن على الرغم من أن ديانة الوحى ، أو الديانة المطلقة وهى المسيحية تعبر عن الحقيقة المطلقة عند هيجل ، فإن هذا التعبير يظل ناقصا ، لأن التعبير الذى تقدمه الخبرة الدينية يظل مستندا الى لغة الصور والرموز مما يحول بينه وبين أن يصبح تعبيراً تاماً عن الحقيقة ، ولذلك تنتقل من الخبرة الدينية الى الفلسفة أو المعرفة المطلقة ، حيث يستطيع الفكر أن يعبر عن نفسه بلغة التصورات والمفاهيم ، وإذا كان الدين نفيا للفن ، فإن الفلسفة هى نفى نفى ، حيث يتم الوصول الى اسمى تعريف للمطلق وهو : « ان المطلق ليس روحا فقط ، وإنما هو الروح المتجلى لذاته بصورة مطلقة » (٩١) .

وهذا يعنى أن الحقيقة التى تميز الفلسفة عن الفن والدين ، هى أن الوعى فى مستوى الروح المطلق ، قد تجاوز كل الأشكال الأخر ، وأصبح يعيش خبرة جديدة هى تأمل الذات لذاتها ، وليس لأى موضوع آخر ، فالخبرة الجمالية ، والخبرة الدينية ، لم تتحقق بذاتها تحققا تاما وكاملا ، أنها تعبر عن الحقيقة بلغة التمثلات الحسية والصور الرمزية التى هى فى حد ذاتها عائق يحول دون التعبير عن الحقيقة من خلال التصورات والمفاهيم ، ولذلك فالفلسفة مرحلة ضرورية لترقى الروح فى درجاته التصاعدية ، وهى آخر نقطة بوسعه أن يصل اليها ، حيث تتحول الأشياء الى أفكار ، لأن جوهر الروح المطلقة - فى هذه المرحلة الأخيرة - هو تحويل الأشياء الى الحقيقة ذاتها ، بدلا من التوقف عندها فى مرحلة الفن أو مرحلة الدين (٩٢) .

Hegel : Philosophy of Mind, Sec. 384, p. 19.

(٩١)

Ibid : Sec. 381, p. 12.

(٩٢)

تعقيب :

نتبين مما سبق موقع الفن من فلسفة هيغل بشكل عام ، بعد أن أشرنا الى اسهام المنسجم الهيجلياني ، وبينما ان الفن ينتمي بلروح المطلق ، ويبين هذا أن الفن جزء من التركيب الجدلي العام الذي يعرضه لهيغل لمسيرة الوعي البشرى نحو الحقيقة ، وجزء ومرحلة من مسار الروح المطلق ، ولذا يجدر أن نجل أهم الأفكار الأساسية عن الحقيقة التى هى لب الفلسفة الهيجلية ، وهى أيضاً غاية الفن والجمال لديه ، والتى عرضها هيغل فى تصديره لظاهريات الروح ، حتى أنه يبدو لنا أن الهدف الحقيقى من هذه المقدمة هو التعريف بالحقيقة المطلقة كما تتبدى فى نهاية المطاف للروح المطلق فى الفلسفة ، فبدأ هيغل ظاهريات الروح - كما بدأ موسوعة العلوم الفلسفية - بتحليل نقدى للتيارات الفلسفية فى نهاية القرن الثامن عشر ، وعرض تصوره للفلسفة وللحقيقة الفلسفية ، وبين أنه يختلف مع الفلاسفة السابقين عليه فى أنهم كانوا يفضلون بين المعرفة والوجود ، بينما - عند هيغل - الحقيقة الفلسفية هى نوع من الوجود ، بالإضافة لكونها نوعاً من المعرفة ، وهذا يعنى أن العلاقة بين أى موجود وحقيقته هى أيضاً علاقة موضوعية متعلقة بالأشياء ذاتها ، ويضرب هيغل مثالا لفكرته يشرح فيها التقابل بين الحقيقة الفلسفية والحقيقة الرياضية التى أشرنا إليها ، فبين أن ماهية المثلث القائم الزاوية هى أن أضلاعه تجمعها تلك العلاقة التى تنص عليها نظرية فيثاغورث ، ولكن هذه الحقيقة تقع خارج المثلث ، بمعنى أن البرهنة على النظرية هى عملية تقوم بها الذات العارفة ، أى أن الحقيقة الرياضية توجد خارج المثلث فى الذات العارفة ، ومن ثم فإن هذه الموضوعات الرياضية هى كيانات خارجية تفتقر الى الحقيقة والماهية ، أما موضوعات الفلسفة فإنها ترتبط بحقيقتها فى علاقة داخلية وثيقة ، ويؤكد هيغل هذا عن طريق أن يضرب مثالا بالانسان الذى هو موضوع الفلسفة ، فطبيعة الانسان تقتضى الحرية ، والحرية شكل من أشكال العقل ، فهذا المبدأ المتداول هو الهدف الباطن للانسان والبرهان عليه يكون من خلال تاريخ الانسان ذاته ولذلك فهو يقول فى تصدير الظاهريات : « ان الفلسفة - من ناحية أخرى - لا تدرس التعيينات أو التحديدات غير الجوهرية بل تدرس التعيينات بقدر ما تكون منطقية على الجوهر ، فنحصرها المكون ومحتواها ليس المجرّد أو غير الواقعى بل الواقعى أو الفعلى الذى يضع ذاته ويحيى فى ذاته أى الوجود القائم فى تصوره الشامل ، (٩٣) » .

وهذا يؤكد أن هناك علاقة وثيقة بين الحقيقة والوجود ، وهذه العلاقة هي التي تميز المنهج الفلسفي عند هيجل ، ولذلك فهو يرى أن الحقيقة الرياضية يمكن أن تدرك في قضية واحدة ، وتكون هذه القضية صحيحة ونقيضها باطلا ، أما في الفلسفة الهيجلية ، فإن الحقيقة عملية فعلية لا يمكن ادراكها في قضية واحدة ، لأنه لا توجد في الفلسفة قضية واحدة صحيحة بمعزل عن الدل ، ولهذا فمقر الحقيقة ليس القضية كما هو الحال في الفلسفة والمبني التقليديين ، وإنما النسق الفلسفي كله وليس جزءا منه .

ونقطة البداية هي تحليل تجربة الحياة اليومية وسلها ، لأن الحياة اليومية تفرق الإنسان في الجزئي بينما الكل هو الحقيقة The true is the whole (٩٤) ولذلك ينقد هيجل الموقف الطبيعي والتفكير العلمي التقليدي اللذين ينظران إلى التجربة بمفهومها المعمل بوصفها هي نقطة البداية الايجابية لقيام العلم لديهم ، وهذا النقد والتفنيد الذي سبق أن عرضناه يعني أنه ضد كل رأى يقصر الحقيقة على الجزئي .

وقد لخص د . فؤاد ذكريا فهم هيجل لمشكلة الحقيقة ، فقال : ان اساس فهم هيجل لمشكلة الحقيقة هو الفهم الخاص للحكم . فالحكم هو المظهر الأول لفاعلية الذهن ، والحكم لا يقف بمعزل عن سائر مظاهر المعرفة في الذهن ، وإنما هو يتداخل في كل هذه المظاهر ، بحيث لا تكون المعرفة الانسانية - في نهاية الأمر - الا سلسلة متصلة من الأحكام ، ومعنى ذلك أن الذهن لا يتعامل مع عناصر غريبة عنه ، أو مضادة له ، وإنما يتعامل مع نفسه على الدوام (٩٥) ، وفي هذا الفهم يؤكد هيجل على أهمية عنصر التفسير في ادراكنا لكل واقعة ، فالوقائع لا تنفذ إلى الذهن الا من خلال تفسيره لها . والذهن - في هذا - خاضع لطبيعته الخاصة التي تشكل الواقع ، وتضفي عليه مسورتها ، أي أن ما ندركه من الوقائع ليس الا ما تنطوى عليه من عنصر عقلي . والحقيقة عند هيجل لا تكون مباشرة ، أو متعلقة بوقائع منفصلة ، بل هي نسق من الأحكام ، فلا بد أن تكون الحقيقة في النسق كله وليست صفة تطلق على مكوناته كل على حدة . ولذلك فلا بد أن يكون الواقع كلا ذا دلالة ، لكي يكون قابلا لأن يتصور بالفكر .

Hegel's Texts and ..., p. 32.

(٩٤)

(٩٥) د . فؤاد ذكريا : مشكلة الحقيقة ، رسالة دكتوراه ، مخطوطة جامعة عين

شمس ١٩٥٦ ، ص ٥١ .

ومعنى أن يكون الواقع كليا هو أن يتصف بأنه نسق مترابط ، بحيث يتضمن كل عنصر من عناصره بقية العناصر المكونة له ، وتتحدد طبيعة كل عنصر تبعا لمساهمته فى الكل الذى يشارك فى تكوينه ، وأن يكون فى حركة وسمى دائبين « (٩٦) » .

وإذا كان هيجل يضع للفلسفة غاية هى المطلق ، فمعنى هذا أن معيار الحقيقة - لديه - ليس معيارا سكونيا Statique ، بل حركة دائمة مسترسلة بهذا المطلق . ولهذا نجد نزوع المعرفة الدائم الى المطلق ، والحقيقة العليا هى مجموع ما يوجد ، والغاية الأخيرة له ، وهى الكل فى أى مظاهر تحققة ، أى الروح ، ويتبدى الروح فى مظاهر عديدة ، ويكشف عن نفسه فى مجالات مختلفة ، فى كل ما يوجد ، ولكن أى نسق جزئى لا يكون هو الحقيقة ، ومن هنا فإن الحقائق تتفاوت فى الدرجة ، لأن الحقيقة لا تكون مطلقة ، مثلما أن البطلان لا يكون مطلقا ، فكل حقيقة يشوبها بطلان .

(٩٦) المصدر السابق .

الفصل الثانى

أسس فلسفة الحضارة عند هيغل (الثقافة والاغتراب)

تمهيد :

نبدأ فى هذا الفصل بدراسة أسس فلسفة الحضارة عند هيغل من خلال ظاهريات الروح ، ومحاضراته فى فلسفة التاريخ ، وذلك لارتباط الحضارة بجماليات هيغل ، ولأن الحضارة - لديه - تبين لنا الدور الذى يلعبه الفن فى التاريخ البشرى ، وفى تجربة الوعي البشرى أيضا ، ويحاول هذا الفصل من خلال عرضه لفلسفة تاريخ الحضارة عند هيغل ، أن يعرض لجماليات هيغل كما تظهر فى كتاباته الآخر ، لاسيما فى ظاهريات الروح - حين كان الفن متحدا مع الدين - وفلسفة الدين ، وفلسفة التاريخ ، فكما هو معروف ، أن هيغل لم يقدم رؤاه فى الفن والجمال فى كتابه الرئيسى « الاستطيقا » - الذى نتمرض له ونحلله بشكل أساسى فى هذا البحث - فحسب ، وإنما قد أشار الى الفن فى « فلسفة الروح » (١) ، حين تحدث عن الروح المطلق وعن الفن والدين والفلسفة كاشكال مختلفة للحقيقة الواحدة ، ولكن الفرق بين تناول هيغل للفن فى كتابه « الاستطيقا » ، وبين تناوله فى كتبه الآخر ، أنه يعرض

See : Hegel : Philosophy of Mind, Sec. 556 to Sec. 463,
p. 293.

(١)

للفن فى كتابه الرئيسى بشكل تفصيلى يكشف لنا عن طريقه عن الخصائص النوعية للفن والجمال ، بينما فى كتبه الاخر ، يعرض للفن كجزء من نسق مقومات الحضارة الانسانية جنبا الى جنب الدين والثقافة ، ويتضح هذا حين يتحدث هيجل عن الديانة الجمالية فى اليونان .

والحقيقة أن الطابع العينى للفلسفة الهيجيلية هو الذى حدا بنا الى ان نبدأ بالكل فى الفن ، أى بالجوانب الكلية الحضارية التى ارتبط بها الفن ، قبل الحديث عن الجوانب النوعية الخاصة فى الفن ، فاذا كان الفن وتاريخه جزءا من التاريخ الكلى للانسانية فلا بد أن نعرض لهذا التاريخ وطبيعته ، قبل أن نعرض لتاريخ الفن ، لاسيما « أن كلمة التاريخ عند هيجل لا تعنى التاريخ السياسى وحده بالمعنى الخاص ولكنها تعنى الحضارة الانسانية بكل مقوماتها » (٢) .

ويستند هيجل فى تفسيره للحضارة الى الروح « Geist » ، ولذا فهو يبدأ محاضراته فى فلسفة التاريخ بتحديد طبيعة الروح (٣) ، واذا كنا فى الفصل السابق قد أشرنا الى الحقيقة وعلاقتها بالنسق الفلسفى ، فإن الحقيقة هنا ، فى الروح الموضوعى فى الظاهريات وفى فلسفة التاريخ ، ترتدى رداء الزمنية ، بمعنى أن التاريخ هو حقيقة الروح والروح هو حقيقة التاريخ ، « وكلمة الروح عند هيجل تشير الى المطلق بوصفه وعيا وعقلا » (٤) وتختلف بذلك عن الطبيعة التى ليس لها تاريخ ، بينما الروح وحده هو الذى له تاريخ ، لأن له ماضيا ، وله مستقبلا يتضح فى الصبورة Becoming ، ولذلك كان الزمان والتاريخ من أهم المقومات الاساسية للروح التى يتجل فى الوجود ، وهكذا يعرف هيجل الروح بالتاريخ ، والتاريخ بالروح ، بمعنى أن الروح لديه هو الكلية التى تتجل فى عينية التاريخ ، واذا كان التاريخ الانسانى فى حقيقته هو سعى وتقدم نحو الحرية ، فإن ماهية الروح هى الحرية ، « وكل صفات الروح لا توجد الا بواسطة الحرية ، وانها كلها ليست الا وسيلة لبلوغ الحرية » (٥) . وهذا ما أكد هيجل مرارا فى أكثر من موضع من كتاباته المختلفة ، ويرى أن العالم الذى يتمثل فيه الروح ليس العالم المادى ولكنه عالم التاريخ

(٢) د: نازلى اسماعيل : الشعب والتاريخ هيجل ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ - ج ١٥٩ :

(٣) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ترجمة د: امام عبد الفتاح ، « سبق الاشارة اليه ، ص ٨٢ - ٨٤ .

(٤) د: نازلى اسماعيل : المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

(٥) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ، ص ٨٤ .

الانسانى ، ولذلك فان ظاهريات الروح ليست تاريخا للعالم فحسب ، ولكنها تاريخ للوعى وتاريخ للانسانية ، وان كان كلا منهما يرتبط بالآخر ، لانه يرى ان تاريخ الانسانية هو تاريخ الوعى بذاته وتاريخ التحرر (٦) ، وهذا يعنى ان هيجل يربط اسرار الابدستولوجى للوعى الذاتى (من اليقين الحسى الى العقل) ، بالمسار التاريخى للبشر (من العبودية الى الحرية) ، وهذا ما اعطى لفلسفته الطابع العينى الواقعى ، فهو يرى ان احوال الوعى وأشكاله تظهر لنا على صورة وفاق تاريخية وموضوعية ، والانتقال الذى نلمحه عند هيجل من التحليل الفلسفى الى التحليل التاريخى هو - فى حقيقة الامر - تحقيق للطابع التاريخى للتصورات الفلسفية الاساسية ، وبرهنة على هذا الطابع ، فكل التصورات الفلسفية لديه تنطوى على مراحل تاريخية فعلية فى تطور البشرية وتعبير عنها ، وهيجل حين يدرس التاريخ ، فانه يسعى للكشف عن جذوره الحقيقية فى عالم الانسان ، ولذا فهو يدرس الانسان بكل سماته الحضارية ، التى تشمل الثقافة ، والاخلاق والقانون والدين والفن ، وهذا ما سوف يتضح حين نتمقب رحلة الروعى الموضوعى واغترابه بين الوجود لذاته ، وبين الوجود فى ذاته ، والذى يبقى الانسان فى حالة توتر الانسان الفردى فى نتاج موضوعى ، يصبح جزءا من نتاج المجتمع الكلى ، دائم تدفعه لحل التناقض بين الكلى والفردى ، عن طريق تموضع عمل ويعتبر هذا الفصل بمثابة الاساس الانطولوجى والمصرفى لجماليات هيجل ، الذى أشار اليه هيجل فى كتابه « الاستطيقا » حين بين الدور الذى تلعبه الفلسفة فى حل التناقض المزدوج الذى يجسد الانسان نفسه فيه .

١ - مفهوم الحضارة عند هيجل وارتباط هذا المفهوم ببناء ظاهريات الروح :

إذا تأملنا التعريفات المختلفة لكلمة « الحضارة » Civilization فى أدبيات الفكر المعاصر (٢) ، سنجد أنها مرتبطة بكلمات أخرى مثل الثقافة والمدنية ، ولكن هذه الكلمة تتخذ طابعا خاصا لدى هيجل ، اذ ترتبط

(٦) ر ج * كولنودود : فكرة بتاريخ ، ترجمة محمد بكير خليل ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٢١١ .

(*) يرتبط مصطلح الحضارة بمصطلح الثقافة Culture ، وهناك تعريفات مختلفة لكلمة الحضارة تبعا للفترة التاريخية . فلقد اكتسبت هذه الكلمة معانها

كلمة الحضارة الجوانب المادية ، والمقصود بكلمة الثقافة هو الجوانب
بنسبة الفلسفي ، وروح الشعب الذي تعبر عنه ، وإذا كان المقصود من
الروحية في حياة الأشخاص والمجتمعات ، فإن هيجل - وفق هذا المعنى -
يستخدم الحضارة بالمعنى الذي تستخدمه لكلمة الثقافة Bildung ،
والسؤال الذي يطرح نفسه هنا ، إذا كان هيجل يعنى بكلمة « حضارة »
الثقافة بمفهومها الروحي ، فإن وردت هذه الكلمة لديه وماذا تعني ؟

وردت كلمة الثقافة عند هيجل في « محاضراته في فلسفة التاريخ » ،
وفي « ظاهريات الروح » ، ففي محاضراته في فلسفة التاريخ وردت في
الجزء الخاص الذي يتحدث فيه هيجل عن المسار التاريخي للبشرية ، حيث
يبين لنا أن التاريخ الكلي للبشرية يكشف لنا عن تطور الوعي بالحرية من

الفكرى في أوروبا في القرن الثامن عشر ، والمعنى العام لهذه الكلمة هو « جملة مظاهر
الرقى العلمى والفنى والأبى الذى تنتقل من جيل الى جيل فى مجتمع أو مجتمعات
متشابهة ، وهناك حضارات قديمة وأخرى حديثة ، والحضارات متلاوة فيما بينها ولكل
حضارة نطقتها وبقاها ولغاتها » - (انظر د . مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب
- مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٧٠) - ولكن المعاجم الأخرى ذات الطابع الفكرى
والاجتماعى ترى أن الحضارة هي مجموع الجوانب المادية في حياة الأشخاص
والمجتمعات ، وبالتالي تميز بين كلمة الحضارة وكلمة الثقافة Culture ، على
أساس أن الثقافة تعبر عن الجوانب الفكرية والروحية في حياة المجتمعات ، واكتسبت
كلمة ثقافة هذا المضمون في ألمانيا على وجه الخصوص ، وصارت موازية لتصوير عام
لتاريخ البشرية الذى اعتبر درجات التقدم الفكرى معيارا أساسيا للتمييز بين مراحل
تطوره ، أما الجانب المادى في حياة الأشخاص والمجتمعات فقد أفرده الفكر الألماني
كلمة « حضارة » ، وعلى هذا فإن ما يقصده هيجل بكلمة الحضارة هي الثقافة ، لأنه
يركز على الجانب الروحي ، ولا يقصد الجوانب المادية مستقلة عن حياة الإنسان الروحية ،
وهذا ما يتضح لنا في ظاهريات الروح ، حين يتتبع مسيرة الروح الموضوعى التى تتجسد
في أشكال مادية واجتماعية وثقافية مثل الأسرة والمجتمع والدولة ، والواقع أن هيجل
حين يأخذ الحضارة بمعنى الثقافة الروحية فإنه متأثر في ذلك بالنزعة الرومانتيكية ،
التي كانت أحد المصادر التى تشكل روح العصر الذى كان يعيشه هيجل ، ولذلك فالمعنى
الشائع لكلمة الحضارة بعيد عما يقصده هيجل ، والحقيقة أن الالتباس الذى بين كلمة
حضارة وثقافة ، والتفرقة بينهما ، يرجع الى أن المصطلح العربى الذى يستعمل في مقام
التحدث عن المدلول الاجتماعى أو العام للثقافة هو مصطلح الحضارة ، بينما يشير
لفظ المدنية الى الجوانب المادية والتكنولوجية في أى مجتمع . نزيد من التعريف بمفهوم
الحضارة كمصطلح فكرى واجتماعى أنظر :

- أحمد حمدى محمود : الحضارة ، كتاب - دار المعارف - القاهرة ، ١٩٧٧ .

- الطاهر ليبب : سوسيولوجيا الثقافة - معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٧٨ ،

ص ٨ - ٩ .

- ت - س - البيوت : ملاحظات نحو تعريف الثقافة : ترجمة : شكرى عياد ، الدار

القومية للكتاب ، القاهرة .

جانب الروح ، وما يترتب عليه من تحقق فعل لهذه الجدية ، والتطور الذى يقدمه هيجل فى هذا الجزء هو تطور منطقي ، وليس زمنيا ، بمعنى أن الفكرة الشاملة *Ivotion* • هي أساس التطور فى التاريخ والفن ، وكل مرحلة من مراحل التطور لها مبدؤها الخاص بها ، ولذلك فهو يقول : « وهذا المبدأ فى التاريخ هو خاصية الروح ، هو العبقرية القومية الخاصة بأمة من الأمم • وداخل حدود هذه الخاصية تعبر روح الأمة ، فى تجليها العيني ، عن كل جانب من جوانب وعي الأمة وإرادتها ، أى عن النطاق الكامل لتحقيقها الفعلي » (٧) بمعنى أن هيجل يرى أن دين أى أمة ، ونظامها السياسى وأخلاقها ، وتشريعها وعلومها وفننها ، كل هذا يحمل الطابع المميز لأمة من الأمم ، وهو ما تطلق عليه السمات الحضارية لأمة من الأمم أو شعب من الشعوب ، ولذلك فلكل شعب مبدأ خاص تظهر آثاره واضحة فى سمات النتاجات الفعلية ، وعلى هذا فإن تحليل هيجل الحضارى لأى أمة ينصب على تحليل الانتاج الثقافى والروحى لها (٨) •

ولذلك فالتاريخ الكلى لديه يبدأ مع الحضارات التى عرفت الدولة ، التى تجمع الذاتى والموضوعى من خلال أشكالها الثقافية ، وتشكل الدولة بقوانينها وتنظيماتها ومؤسساتها الشكل الذى تتخذه الروح فى تحقيقها الكامل فى الوجود ، ولذلك يستبعد هيجل من التاريخ الشعوب البدائية التى لم تعرف الدولة ، ويجعلها مرحلة ما قبل التاريخ ، والدولة هنا تقوم على مقومات الحضارة لأى شعب من الشعوب وهى الدين ، والأخلاق ، والقانون ، والفن ، وهذه المقومات هى التى تظهر خصائصها النوعية فى الثقافة الكلية لأمر ما •

ويرى هيجل أن ثقافة أى شعب من الشعوب هى التى تقدم لنا الجانب الكلى لهذا الشعب ، هذا الجانب الذى يحدد لنا الفروق الحقيقية بين شعب وآخر ، وللثقافة ميزة عند هيجل فى أنها ذات طابع صورى بمعنى إذا كانت الفلسفة تبنى عليه طابع الكلية ، فإن الثقافة تقدم لنا هذا الطابع الكلى فى صورة تستمد شروط وجودها من الواقع العيني الجزئى ، فالتصور الفلسفى لأمة ما يمكن تحليله عن طريق الثقافة الى عدد كبير من التصورات ، ويمكن أن يوضح هذا إذا أردنا أن نحلل فكرة « الواحد » التى يستند إليها الفكر الصينى بوصفها أساسا له ، يمكن تحليلها فى أشكال الثقافة الى تصورات تظهر فى الفن والأخلاق والشريعة

(٧) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ (الترجمة العربية) ، ص ١٥٣ •

(٨) المصدر السابق ، نفس الموضع •

الصينية ، ولذلك فهو يبين أنه يمكن عن طريق الفكر الإشارة إلى موضوع يحوي في باطنه مغزى عينا وإسما ، يكلمه واحدة ، من خلال تصور واحد بسيط ، بينما تمكينا الثقافة من إبراز هذا الثراء الداخلي من خيالات الانتاجات الفعلية للانسان في ميادين العلم والفن ، ولذلك يمكن القول :- على حد تعبير هيجل :- « أن الثقافة بصفة عامة تجهز بالفعل الأدوات التي تشيد بها الفلسفة صرحيا » (٩) ، وكذلك الدولة من ناحية أخرى تساهم في ظهور الأشكال الثقافية المختلفة مثل الفنون ، « ففي ارتباط الناس بعضهم ببعض داخل الدولة تكمن ضرورة الثقافة الصورية ، وبالتالي ظهور العلوم ، والشعر » (١٠) ، والفن الراعى بصفة عامة ، ذلك لأن الفنون التي تسمى باسم الفنون التشكيلية تتطلب ، فضلا عن ذلك ، حياة الناس في مجتمع » (١٠) . والطابع الحضاري للميز لكل أمة يتضح في الأشكال الثقافية الروحية ، فإذا كنا نجد لدى جميع شعوب التاريخ في العالم الشعر والفن التشكيلي والعلم والفلسفة ، فانبأ نجد اختلافات عميقة لا تقتصر على الأسلوب والدلالة بصفة عامة وإنما تمتد إلى المضمون أيضا ، وهذا ما نلمحه حين نقارن بين الملاحم الهندية والملاحم الهومرية .

ونلاحظ أن الحضارة أو الثقافة عند هيجل ، كما يتضح في محاضراته في فلسفة التاريخ لها معنى واسع ، لأنها تشمل كل ما ينتجه الانسان ، من العلم حتى الشعر ، بما في ذلك الاقتصاد والسياسة والدين والفلسفة ، أي كل ضروب النشاط التي يقوم بها الانسان حين يحاول التماسي بذاته إلى مستوى الكلي ؛ والانسان المثقف لديه هو يعبر من خلال فعله الجزئي عن الطابع الكلي لشعبه وأمتة .

أما أين وردت كلمة الثقافة في ظاهريات الروح ؟ فلقد تناول هيجل الثقافة في الظاهريات في الفصل الذي يطلق عليه عنوان « الثقافة ومجال حقيقة لها » Culture and its realm of actuality (١١) ، وهو قد أوردها حين بدأ الحديث عن الروح المغترب عن ذاته Self-alienated Spirit ، وفي هذا الجزء يحلل الحضارة الغربية من

(٩) هيجل : المصدر السابق ، ص ١١١ :

(*) يرى هيجل أن الشعر هو أقل الفنون حاجة إلى المتطلبات الخارجية ، لأنه يتخذ من الصوت عنصر وجوده المباشر ، ولذلك فهو يسير نحو التقدم والنفوذ في التعبير حتى في الظروف التي لا يكون الشعب فيها قد اتحد في تجمع سياسي ، مادامت اللغة قد وصلت في ميدانها الخاص إلى درجة عالية من التطور للروح حتى قبل بداية الحضارة .

(١٠) هيجل : المصدر السابق ، ص ١١٠ .

(١١) Hegel , : Phenomenology of Spirit, trans, by A.V. Miller, (١١) p. 297.

خلال حديثه عن عالم الروح حين يفترّب عن ذاته من خلال الثقافة والايمان ، ومن خلال عصر التنوير ومن خلال عصر التنورة الفرنسية ، وهذا الجزء من الظاهريات يلى انجزء السابق الذى أوقفه هيجل لدراسة وتحليل الوعى البشرى ، وتتعب المراحل الجدلية لترقى الوعى ، حيث انتقل فى هذا الجزء من العقل الى دراسة الروح ، ويقصد هيجل بهذا الانتقال ، الانتقال من دراسة الفردى الى دراسة الانسان الكلى ، أى الانسان الذى يعيش فى جماعة ، ويحيا فى نطاق الدولة ، ومجموع أفعاله هو الذى يشغل التاريخ البشرى ، وهدف هيجل من دراسة هذا الانسان العيى الذى يتجلى فى الأسرة والمجتمع الدولة ، هو دراسة كيف يفهم الانسان ذاته من خلال الخبرات المختلفة عبر التاريخ ، « لأن أعظم انجاز يمكن أن تحقّقه الروح هو أن تعرف ذاتها ، وأن ترقى الى تصور واضح لنفسها ، لا بالحدس فحسب ، بل بالفكر أيضا » (١٢) وهذا الروح هو وحده الذى يتجلى فى جميع أعمال ونزعات أى شعب ، وهو الذى يجاهد لكى يحقق نفسه ، ولكى يحقق مثله الأعلى ، ويصبح واعيا بذاته ، ولذلك فالحضارة عند هيجل مرتبطة بدراسة الانسان المواطن - الانسان الكلى - فى دولة ، وهو يتعقب هذا منذ المدينة اليونانية القديمة حتى عصر نابليون ، وواضح هنا أن هيجل لا يبدأ بالعالم الشرقى كما هو الحال فى محاضرات فلسفة التاريخ حيث بين أنه من الشرق قد بزغ نور الحضارة ، وبدأ التاريخ الكلى عندما شرعت الروح ، لأول مرة ، تسعى حثيثا نحو الوعى بذاتها ، أعنى نحو العزىة ، (١٣) بينما فى الظاهريات يبدأ بالحضارة اليونانية ، وتفسير ذلك يرجع الى أن هيجل يؤرخ فى الظاهريات للحضارة الغربية وتطورها ، بينما فى فلسفة التاريخ يعرض للتاريخ الكلى للبشرية ، كمسار للروح وفق نسقه الفلسفى ، ولذلك فقد أدخل هيجل بعض التعديلات على التقسيم التاريخى الذى قدمه فى الظاهريات ، فقدم لنا فى فلسفة التاريخ ، العالم الشرقى ، والعالم اليونانى ، والعالم الرومانى ، والعالم الجرمانى ، ونلاحظ أن المرحلة الثانية فى الظاهريات تبدأ من مطلع الامبراطورية الرومانية وتنتهى بالثورة الفرنسية ، بينما فى فلسفة التاريخ يبدأ بغزوات القرن الرابع الميلادى حتى عصر الملكية الحديثة فى بروسيا .

ونلاحظ أنه فى الظاهريات يطرح أشكال الوعى التى سمى أن وضحيا على المستوى الفردى أو « الأنا » ، لكى يشرحها على مستوى الكلى الـ « نحن » ، ومراحل الوعى الثلاث : الوعى و الوعى الذاتى والعقل ، تماثل مراحل

(١٢) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ، الترجمة العربية ، ص ١٦٤ .

(١٣) المرجع السابق : ص ٢٢٠ - ٢٢١ .

تطور التاريخ البشرى فى الظاهريات ، فمرحلة الروح المباشر Immediate Spirit يمثلها العالم اليونانى والرومانى ، ومرحلة الروح المخترب عن ذاته يمثلها التاريخ الحديث من الاقطاع حتى الثورة الفرنسية ، وأخيرا مرحلة الروح المتيقن من ذاته Spirit that is certain of itself ويمثلها العالم المعاصر ليهجل فى ذلك الوقت ، ونلاحظ هنا أنه يستعرض مراحل الترقى الروحى للوعى البشرى من خلال اختياره لنقاط التحول الهامة فى تاريخ الوعى البشرى لكي يقوم بتحليلها ، أى أنه فى الظاهريات نجد « أن الروح يعرف ذاته من خلال هذا التاريخ ، وبالتالي يتقدم فى ترقيه من الحقيقة الى اليقين ، وبالتالي تمثل الظاهريات - فى النهاية - علم الروح بذاته » (١٤) .

وقبل أن نستعرض المراحل المختلفة من جندل الروح الموضوعى ، التى تمكس لنا مفهوم الحضارة عند هيجل ، يجدر بنا أن نفهم معنى « كلمة ظاهريات » Phenomenology (*) ، والمقصود من كتاب ظاهريات الروح ، والفرق بين استخدام هيجل لهذه الكلمة واستخدام هوسرل لها (١٨٥٩ - ١٩٣٨) ويتضح لنا هذا اذا عرفنا أن هيجل حين يتناول أى موضوع حسى ، فإنه يبحث عن ماهيته ، وهذه الماهية هى « الكلى » التى لا يمكن أن نتركه مباشرة ، وإنما عن طريق التوسط ،

(١٤) د زكريا إبراهيم : هيجل أو المثالية المطلقة ، مكتبة مصر القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٣٠٦ .

(*) تشير القواميس الى أن أول من استخدم هذه الكلمة هو الفيلسوف الألمانى « يوهان لبرت Aambert (١٧٦٤) ، حين أطلقها على القسم الرابع من كتابه الأورجانون الجديد ، ولم يلتفت إليها أحد حين أطلقها « كانط Kant (١٧٧٤ - ١٨٠٤) على الجزء الرابع من كتابه « المبادئ الميتافيزيقية الأولى لعلم الطبيعة فى عام (١٧٨٦) » . Metaphysische An Fangsgründe der Naturwissenschaft . والعنوان الكامل لهذا الفصل من الكتاب هو « المبادئ الميتافيزيقية الأولى لعلم الظواهر ، أو الظاهريات » وهو يقول فى ذلك : ليس الفرض هنا تحويل المظهر الى حقيقة ، بل تحويل الظاهرة الى تجربة .

See : André Lalande : Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, p. 768.

ويعتبر هيجل أول من أطلق كلمة الظاهريات على نسق فلسفى متكامل حين نشر ظاهريات الروح (١٨٠٧) ، وأصبحت هذه الكلمة تشير الى نمط خاص من المعرفة الفلسفية ، وهى العلم المطلق Absolute ، فليست الظاهريات عند هيجل علما للماهيات وحدها ، أو علما للوجود ، ولكنها علم للمطلق ، ولهذا السبب فهى ليست فى حد ذاتها منهجا للمعرفة ، وإنما هى علم الشعور بما هو معلوم للذات ، أى أنها دراسة للظواهر التى يمكن وصفها فى مجموعها بأنها تجليات للعقل البشرى .

بينما عند هوسرل نجد أن العلم العقل بالماهيات يتم مباشرة بالعيان (١٥) ،
أى أن الفرق بين ظاهريات هيجل وظاهريات هوسرل هو فرق فى
الوسيلة ، أى الفرق بين المباشرة والتوسط وهيجل حين يبدأ بالمحسوس ،
فإن ماهية المحسوس هى حقيقته . وهذه الماهية تدرك على نحو كلى
وليس جزئيا .

أى أن استخدام هيجل لهذه الكلمة يعبر عن ارتقاء الشعور الفردى
لكى يصبح كليا ، وهذا الارتقاء يتم عنده هيجل عن طريق التوسط
Mediation ، فى الوقت الذى يتم فيه عند هوسرل تلقائيا بالذاتية
المتصلة بين الذات أى المباشرة بالعيان (١٦) والمقصود بالظاهريات عند
هيجل هو الكشف عن ضرورة الوعي البشرى من كونه مجرد يقين حسى
يسيطر حتى ينتهى الى روح مطلق ، وأصبح يوسعه التعرف على ذاته فى
الكون كله . والتجربة الأساسية فى الظاهريات هى تجربة ذات طابع
معرفى ووجودى أيضا ، فعندما يتحول العقل الى روح ، فإن لهذا التحول
دلالات عديدة ، أولها : تحقق الالتحام والوحدة بصورة تامة بين الفكر
والوجود ، وثانيها : تحول الأشكال المعرفية فى تطور الوعي الى صور
تاريخية وأحوال للعالم ، والتي ستتسجل فى نهاية الظاهريات الى أشكال
مطلقة ، والدلالة الأساسية لتحول الوعي الى روح هى الانتقال من تحليل
الفكر الى تحليل الوجود ، والمقصود بالوجود فى الروح الموضوعى عند
هيجل ليس هو الوجود بما هو موجود ، وإنما الوجود الاجتماعى
والتاريخى ، أى وجود الإنسان العينى فى العالم ، كما هو متحقق فى
الأسرة والمجتمع والدولة وفى الأعراف الاجتماعية ، وانحلال
كل ذلك (١٧) .

ويمكن القول بأن الظاهريات تمهد لدراسة « علم المنطق » الذى
يحتوى المبادئ الأساسية للوجود كما هو موجود ، ونلتقى فيها بالخبرة
التي يتعمق فيها الوعي نفسه ويتعرف على ذاته وعلى العالم من حوله ،
والعلة الكامنة وراء أشكال الوعي هى السلب Negative والتوسط .

(١٥) د. نازلى اسماعيل : الفلسفة المعاصرة ، المكتبة القومية ، القاهرة ١٩٨٢ ،
ص ١١٣ - ١١٤ .

(١٦) د. محمد ثابت الفتى : مع الفيلسوف ، دار النهضة العربية ، بيروت ،
١٩٨٠ ، ص ٢١١ .

Jean Hyppolite : Genesis and Structures, p. 323 (١٧)

الذي يمي فيه المطلق ذاته من خلال شتى ضروب الصراع والتناقض
والتمزق ، في التاريخ والزمان (١٨) .

وفي هذا الكتاب « يمزج هيجل بين تحليله للفرد وتحليله لتاريخ
الحضارة الانسانية » (١٩) ، ولا بد أن نعي أن هيجل يؤرخ هنا للحضارة
الغربية . ولذلك فهو يركز على وصف بناء الذاتية الفردية الأوروبية
وتطورها التاريخي ، بهدف إعادة صياغة بناء الشعور الأوروبي ، وهو
يقوم بمهمة تاريخية لاعادة بناء الحضارة الغربية ، لأنه حين يدرس المفاهيم
والتصورات السابقة فهو لا يتوقف عندها الا لكي يتجاوزها الى أفق
أرحب لكي يصور مسيرة الفكر الأوروبي من العقل الى الروح الى الدين
ثم المعرفة المطلقة ، ولذلك يمكن اعتبار هذا الكتاب ، الى جانب كتابات
ديكارت الذي سبقه ، وهوسول الذي يأتي بعده ، إحدى لحظات ثلاث
تحاول تجديد وبعث الحضارة الغربية (*) لأن هيجل يوقف الكتاب
— لا سيما الروح الموضوعي — على تحليل التاريخ الأوروبي من المدينة
اليونانية حتى الثورة الفرنسية والعالم المعاصر له .

يصور هيجل المراحل الحضارية للتاريخ في ثلاث مراحل أساسية ،
في الروح الموضوعي ، أولها : مرحلة الروح المباشر في المدينة اليونانية
اتى تقابل مرحلة الوعي في جدل الروح الذاتي ، بوصفها وحدة مباشرة
تجمع بين الفرد والجماعة ، ففي عالم اليونان الذي يماثل الملحمة في
الشعر اليوناني ، فالملحمة لا تعبر عن الذات الفردية ، وإنما تعبر عن
الكللي الاجتماعي ، ولذلك ليس هناك تناقض بين الفردى والكللي .
وثانيهما : المرحلة التي تقابل العالم الروماني والثورة الفرنسية ، حين
انفصلت الفردية عن الكلية الاجتماعية « الدولة » ، حيث أصبحت الدولة
قوة خارجية معادية للفرد ، مما أوقعه في الاغتراب والتمزق والتناقض
وهي المرحلة التي يطلق عليها هيجل عنوان (الروح المغترب عن ذاته)
« اشقافة » . وثالثها : المرحلة اثنائية ويصل اليها الروح حين يستطيع

(١٨) لوانسوا شاتليه : هيجل : ترجمة جورج صدقني ، دمشق منشورات وزارة
الثقافة ١٩٧٠ ، ص ٨٠ .

(١٩) د . محمد فتحي الشنيطي : ظاهريات الفكر لهيجل ، مجلة تراث الانسانية ،
لجلد الثاني ، العدد التاسع ، سبتمبر ١٩٦٤ القاهرة ، ص ٧١٦ .

(*) يرى بعض الباحثين أن الحضارة العربية تعيش الآن مرحلة التجديد والبعث
د . شكوى عياد : الحضارة العربية ، المكتبة الثقافية (الهيئة العامة للكتاب) القاهرة
١٩٦٧ ، ص ٩٠) بينما يرى البعض الآخر أن الحضارة الاسلامية لديها كثير من
المفكرين والمنصوفين الذين قاموا بالدور الذي قام به هيجل في الحضارة الغربية ، ويعتبرون
أن المنصوف ابن عربي المتوفى في ٦٢٨ هـ - ١٢٤٠ م هو هيجل الحضارة الاسلامية
(د . حسن حنفي : قضاية معاصرة (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٦٢ .

التغلب على مرحلة التمزق والاغتراب حيث يصل الى مرحلة المتيقن من ذاته ، ورغم أهمية هذه المراحل الثلاث التي يصف فيها هيجل تطور الذاتية الأوروبية والتاريخ الثقافى والاجتماعى لأوروبا الا أنه من الصعب الادعاء أنه يمكن عرضها هنا بشكل تفصيلى ، لأن هذا يستغرق الجزء الثانى من الظاهريات ، ففى الظاهريات نواجه رحلتين ، الأولى التي يعرض فيها لرحلة العقل الفردى ، والثانية يعرض فيها لعقل الجماعة ، ويحاول هيجل فى الجزء الثانى تتبع تطور العقل الكلى ، ولذلك فهو يحلل كافة الانجازات الانسانية من خلال هذا التطور الحضارى ، ولذلك سنكتفى هنا بالإشارة الى الطابع العام الكلى المميز لكل مرحلة من المراحل الثلاث لكي يتسنى لنا فهم التطور الحضارة لديه وفلسفته ، وفهم الثقافة وأشكالها أيضا .

(١) الروح الحقيقي : النظام الأخلاقى :

(The True Spirit : The Ethical Order)

فى هذه المرحلة توجد الروح على نحو مباشر وتمثل فى المدينة الاغريقية ، حيث الوحدة المباشرة بين الفرد والمجتمع ، الجزئى والكلى ، وهذا يعنى أن الروح الواعى لذاته لا يتحقق على نحو كامل الا فى حياة الشعب ، حيث لا توجد أى تعارض بين الوعى الذاتى وبين العالم ، بل أصبح العالم ماثلا فى الوعى الذاتى بطريقة مباشرة ، وتجد الذات « أن وجودها لذاتها يجعلها واعية بماهياتها الفردية ، ولكنها تتجاوز هذه الفردية فى الجوهر الاجتماعى أو الروح الكلى الذى يدرك فيه كل فرد يقينه بذاته وبذات الآخرين » (٢٠) ، ولذلك فإن الفعل الأخلاقى الذى تنسجم به أعمال الفرد هنا يساهم فى تحقيق وحدة الذات والجوهر الاجتماعى الكلى ، ويرى هيجل أن الجوهر لا يظل على حالته المباشرة وإنما تنقسم ماهيته الأخلاقية ، ويظهر هذا الانقسام فى صورة قانون بشرى ، وقانون الهى (*) ويقصد بذلك أنه حينما كانت الحياة الأخلاقية

Hegel : Phinomenology of Spirit, p. 266.

(٢٠)

(*) يقصد هيجل بالقانون الالهى قانون الأسرة العائلية . وهو الرابطة الطبيعية التى تجمع بين الأفراد ، وهى شكل آخر للمشاركة فى الوجود ، حتى أن موت أى فرد فى الأسرة يؤلف حياة الكل ، ولذلك فإن عبادة الأموات هى السمة المميزة للعائلة القديسة ، وهى تعبر عن أن الفرد جزء من الكل ، أما القانون البشرى فهو القانون الوضعى أو شريعة الحياة الاجتماعية لائ شعب من الشعوب ، وهو من نتاج عمل الانسان . ولذلك يردد هيجل قول سولوكليس فى مسرحية أنتيجون : بأن الانسان هو الذى أعطى القوانين للعن .

هى السائدة كان هناك تطابق بين القانون البشرى وبين القانون الالهى ،
حيث نجد انسجاما كليا تتخذ فيه الحياة الاخلاقية طابع الوحدة المتسقة
الكاملة .

والشعب عند هيجل لا يتألف من مجموعة من الافراد ، ولكنه نظام
عضوى ، فالفرد فى المدينة اليونانية لا يستطيع أن يتحقق كماله الا باندماجه
الى الشعب ، وهذا الانتماء هو الذى يكفل للفرد حريته واستقلاله ،
ولذلك فهو يطلق على الفرد فى الحضارة اليونانية اسم المواطن ، لأنه
لا يعمل لمصلحته الفردية ، وانما يعمل لحساب الوطن ، ولذلك فالقانون
يتجسد هنا من خلال النظام الاخلاقى عند اليونان ، ويتوقف هيجل عند
اليونان لكى يحدثنا عن تلك اللحظة الرائعة من لحظات تطور الروح
حيث لم تكن سوى طبيعة ، ولم تكن الاخلاق سوى عادات جمعية ، ولذلك
راى هيجل ومعاصره بما فيهم صديقه الشاعر هولدرلين Hölderlin
(١٧٧٠ - ١٨٤٣) فى اليونان هذا الفردوس المفقود ، فكان ينظر
للمدينة اليونانية على أنها تمثل نضارة الروح البشرى ، وقد كرر هيجل
اشاداته بالحضارة اليونانية فى محاضراته فى فلسفة الدين ، وفلسفة
التاريخ ، وفلسفة الفن ، حيث وجد فى الانسان اليونانى القدرة على
تجسيد الفكرة فى المادة (*) ، ولذلك فلقد نظر للروح اليونانية من حيث
هى روح اخلاقية على أنها عمل فنى سياسى .

واذا تساءلنا : كيف بدأ الانحلال يلب فى المدينة اليونانية ؟
وما هى الأسباب التى يقدمها هيجل لتفسير هذا الانحلال فى المدينة
اليونانية التى ما فتىء يعجب بها ؟

اتخذ هيجل من مسرحية انتيجون لسوفوكليس (٢١) صورة لتمثل
المدينة اليونانية ، وكيف بدأ يلب فيها الانحلال والفساد ، لأنه يرى أن
هذه التراجيديات تمثل خير تمثيل البذرة الأولى للفساد ، وذلك حين كفت

(*) نحر هيجل مسرحية انتيجون فى أكثر من موضع فى كتاباته المختلفة ، فلقد
ذكرها فى الظاهريات فى ترجمة A. V. Miller ص ٢٨٤ ، وكذلك فى أصول فلسفة
الحق فقرة ١٦٦ من ترجمة T. M. Knox ص ١١٤ ، ١١٥ ، وانتيجون تمثل القانون
الالى ، وهى ابنة اوديب ، وقد وقعت ضد أخيها كرون ، حين قتل أخاه وتركته تنهشه
الكلاب والصقور ، ودفنت شقيقها بولينيس رغم أمر الملك ، فحكم عليها بالاعدام ، بان
تضع نفسها فى القبر ، والمأساة تصور الصراع بين القانون الالهى والقانون البشرى :
نظر الترجمة العربية لمسرحية لسوفوكليس فى سلسلة المسرح العالمى ٢/٤٥ ، الكريت
١٩٧٣ ، ترجمة الدكتور على حافظ ، وانظر أيضا أساطير اغريقية ، ص ٢٤٨ - ٢٧١ .
(٢٢) انظر الفصل الخامس بالقرن الجميلة وخاصة إلنحت هيجل فى الفصل :
السادس من هذا البحث .

القوانين الأخلاقية عن التماثل مع القوانين السياسية للمدينة ، بمعنى أن القانون البشرى أصبح لا يتماثل مع القانون الإلهي وإنما يتعارض معه ، فحين كان هناك انسجام بين القانون الإلهي والبشرى وليس هناك تعارض بينهما كان هناك توافق بين الفردى والكللى ، ولكن حين وقع التعارض بين القانونين ، أصبح هناك تعارض بين الفرد والدولة ، وبدأ الصدام بين النظام الأبوى للأسرة « القانون الإلهى » ، وبين الحقوق الجديدة للمدن التجارية « القانون البشرى » ، وقد عبر هيجل عن هذا التعارض فى مسرحية « أنتيجون » من خلال تحليله للصراع بين أنتيجون وكريون ، وبين أن الصراع بينهما كان أول صورة من صور الصراع بين الفردى والكللى ، وهكذا تتمزق الوحدة الجميلة ، وحدة الطبيعة والروح ، وتتمزق الذات بين الوجود لذاتها والوجود فى ذاتها ، وتتمزق الوحدة بين الأسرة والدولة ، والمسئول عن هذا هو القانون البشرى أو الدولة ، التى أصبحت تدمر وتغنى خصوصية الأسرة التى كانت تجد تعبيرها المباشر فى القانون الإلهى .

وقد عاصر هذا من الناحية التاريخية نشأة الامبراطوريات التى امتصت المدن ، وجعلت من الدولة كلية مجردة ميتة ولم يعد للأفراد علاقات حية معها ، حيث بدأت الامبراطورية الرومانية .

ويرى هيجل أن هذا التعارض هو بداية الانتقال من العالم اليونانى إلى العالم الرومانى ، حيث ظهرت الذات الفردية بدلا من الفرد المواطن ، وظهرت المساواة القانونية لتحل محل العلاقات القائمة بين الأخلاقيات الفردية ، وأصبح المواطنون فى الحضارة الرومانية على عكس الحضارة اليونانية مجرد كتلة من الذوات الفردية ، ووجد الفرد نفسه - مضطرا - لأن ينطوى على ذلك وينشغل بمصالحه الفردية على حساب المصالح الاجتماعية ، ولذلك أصبح القانون الرومانى يعبر تعبيرا تاريخيا عن سيادة الدولة وسيادة الملكية الفردية (٢٢) .

وقد عرض هيجل للعلاقة بين القانون والكلية الاجتماعية من خلال حديثه عن المراحل المختلفة للأخلاق فى كتابه « أصول فلسفة الحق » (٢٣) ،

(٢٢) روجيه جاردوى : فكر ، ترجمة الياس مرقص ، دار الحقيقة ، بيروت ،
بدون تاريخ ، ص ١٢٧ .

(*) الروح الموضوعى الذى يتجسد فى المؤسسات الاجتماعية وعلاقتها بالفرد هو موضوع فلسفة الحق ، وهو يوضح فى هذا الكتاب أن أهم الحقوق الأساسية للفرد وعناصر المجتمع وتكوين الدولة ، من خلال الفكرة الشاملة عن الحق وتحققها الفعلى فى أن

ولابد أن نبين أن هيجل حين يتحدث عن الحق في هذا الكتاب فإنه لا يعنى به مجرد القانون المدنى ، ولكنه يعنى به أيضا الأخلاق الفردية أو أخلاق الضمير ، والأخلاق الاجتماعية وتاريخ العالم ، وهى كلها تندرج ضمن هذا الموضوع (٢٣) .

والحقيقة أن هيجل يكشف - هنا - عن جانب حضارى هام فى حياة الشعوب حيث يؤكد أن أى قانون ينبع من روح كل شعب ، وكلما كان القانون يمثل السعى نحو الحرية فإنه يكون سييلا نحو التقدم ، ولذلك يرى فى القانون الرومانى قانونا صوريا ، لأنه يسهم فى فصل الوفى الذاتى عن العالم الواقعى ، ولذلك اختفت فكرة الكل العضوى ، وأصبح المجتمع مجرد مجموعة من الذرات الفردية التى تتحكم فى مصيرها قوة مستبدة هى الدولة .

(ب) عالم الروح المغترب عن ذاته : « الثقافة »

« The World of Self-Alienated Spirit »

ويبين هيجل فى هذه المرحلة الثانية أن الروح تحيا فى عالمين ، أولهما عالم الاغتراب الذاتى الذى تجد نفسها فيه ، وثانيها عالم الحقيقة الاجتماعية التى تجذب ذاتها مغتربة عنه ، وهذا الطابع المزدوج للاغتراب هو ما يميز هذه المرحلة ، حيث تشعر الانا باغترابها الذاتى ، وانفصالها عن الدولة ، لأنها تشعر أن الدولة قدر متعال وغريب عنها ومعاد لها ، ويبين هيجل أن اغتراب الدولة ، بمعنى تعارض قوانين الدولة مع قوانين الأسرة ، هو الذى يؤدى الى الاغتراب الذاتى ، وكذلك اغتراب الانا حين تشعر أنها ليست جزءا من الجوهر الاجتماعى ، فأنها تنطوى ، وتعمل لمصلحتها الخاصة ، وينتفى الطابع الأخلاقى المميز لها فى مرحلة الروح المباشرة ، مما يؤدى الى اغتراب البنية الاجتماعية . وتتميز مرحلة الروح المغترب عن ذاته بهذا الطابع المزدوج للاغتراب الذى يطلق عليه هيجل اسم الوعى الشقى Unhappy Consciousness (٢٤) ، الذى أصبح السمة المميزة للروح ، حيث أصبح للوعى هدف مزدوج ، وأقام عالمين يقف أحدهما فى مواجهة الآخر : عالم الحقيقة الاجتماعية والسياسية الذى يخرج فيه الروح عن ذاته وينكر نفسه لكى يصبح حقيقة عينية تقف

(٢٣) هيجل : أصول فلسفة الحقيقة ، ترجمة وتقديم د. امام عبد الفتاح امام ،

مقدمة المترجم ، ص ٩ .

Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. 420,

(٢٤)

فى مواجهة الوعى الذاتى ، وعالم الحقيقة الجوهرية « الكلية » ، وبعبارة هيجل هناك عالمان : عالم الحاضر Present World ، وعالم الماهية « Essance » (٢٥) ويحلل هيجل فى هذه المرحلة فترة تاريخية هامة فى تطور الوعى الأوروبى ، منذ انحلال الامبراطورية الرومانية حتى قيام الثورة الفرنسية ، ويحدد هنا هيجل الأسباب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى تؤدى الى اغتراب الفرد وتمزقه ، ومجموع هذه الأسباب التى تطرح لنا العلاقات الاجتماعية والمؤسسات السياسية الموافقة لها هى ما يشكل الحضارة أو الثقافة (*) لدرجة أن هيجل يعنى أن هذا الاغتراب مرادف للثقافة أو الحضارة ، فالفرد يقترب نتيجة لطموحه ورغبته فى الاثراء ، حين يحاول تجاوز وجوده الطبيعى المباشر ، فيشكل عالمه الخاص الذى يعارض سلطة الدولة الكلية ، فالفرد المغترب لا يتعرف على نتائج عمله فى هذه القوى الخارجية قوى « سلطة الدولة » ، « والثروة » (٢٦) ، رغم أنه يساهم فى تأكيد سلطة الدولة وتأكيد الثروة ، فالفرد لا يدرك أن عمله الجزئى يساهم فى تأكيد الكلى ، وهذه الفكرة التى عبر عنها هيجل فى فلسفة التاريخ بدهاء العقل Cunning of Reason حيث يسخر الأفراد ببيولهم وعواطفهم وغرائزهم من أجل تحقيق غاية الروح الكلية ، ونتيجة لذلك فإنه اذا كانت سلطة الدولة تعبر عن الأفراد ووحدهم بطريقة مباشرة ، فإن الثروة أو الحياة الاقتصادية تعبر عنها بطريقة غير مباشرة ، لأن الفرد حين يعمل لذاته ، فإنه فى الحقيقة يمتضى قانون تقسيم العمل انما يخدم الجماعة ، لأنه يقدم للآخرين عملا معينا هو بمثابة جزء من أجزاء العمل الكلى ، ويساهم بذلك فى الانتاج الجماعى ، ويقاسم الآخرين على غير وعى منه فى حياتهم العامة (*) ، فتتحقق المنفعة العامة ، ويتحول المقصد الفردى الى نتيجة

(٢٥) Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 295, Sec. 486.

(*) يترجم ببلى كلمة Bildung على انها تعنى الثقافة Culture ،

بينما نوكس يرى انها تعنى التعليم أو التربية Education ، بينما تعنى الكلمة

الالمانية هذين المعنيين معا ، ويقترح شاخست ترجمتها الى A cultivation

انظر شاخست : الاغتراب ترجمة مصطفى كامل حسين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص ١١ .

(٢٦) Hegel : op. cit., p. 301.

(*) لقد وجد جورج لوكاتش ان جدل الثروة أو الاقتصاد السياسى القائم عند هيجل هو السبب فى التعارض القائم بين سلطة الدولة من جهة والتي تمثلها الادارة العامة التى يكتسب الفرد فى نطاقها طابعا كليا ، وبين الحياة الاقتصادية من جهة أخرى والتي تمثل الارادة الخاصة والمصالح الفردية ، ويرى لوكاتش ان سلطة الدولة

كلياته ، ونتيجة لهذا يحاول الفرد أن يخلق لنفسه عالماً روحياً يكون فيه الوعي في علاقة مع جوهره ذاته ، ولكنه في عالم آخر هو عالم الايمان Faith ، لكي يتجاوز هذا الاغتراب ، ويعرض هيجل في هذا الفصل الذي يتناول الزوج المغترب عن ذاته الطابع المزدوج للاغتراب ، حيث يهتم بإبراز الاغتراب الذاتي ، أو معارضة الفرد لذاته الفردية ، وعلى دوره في تجاوز الاغتراب الخاص باغتراب الجوهر الاجتماعي الذي حدث في العالم الروماني حين انفصلت الذات عن الكل الاجتماعي (الدولة) ، وعندما يتحقق الوعي الذاتي فإن هذا الجوهر الاجتماعي هو جوهره وذلك من خلال فهمه الوعي لطبيعة الجوهر الاجتماعي ، فانه يشرح في امتلاك هذا الجوهر عن طريق التوافق أو التطابق معه (١) ، وهذه هي حركة الثقافة التي من خلالها ينظر الفرد الى محتوى مجتمعه أو ثقافته أو مضمونه ، ويحمل نفسه جزءاً من هذا المضمون ، وبهذه الطريقة يستعيد الفرد تلك الهوية التي كانت تفصله عن الجوهر الاجتماعي ، وبالتالي يكون قد تجاوز اغترابه الذاتي ، ويكون قد أدرك الكلية والوحدة مع الجوهر الاجتماعي ، ولكن هذه الوحدة لا يمكن أن يدركها الا بعد أن يكون قد أدرك - عن وعي - أن محتوى الجوهر هو محتواه ، وبالتالي يشكل نفسه وفقاً لهذا الجوهر ، وهذا يعني أن اغتراب الفرد عن ذاته عند هيجل هو اغتراب مقصود ، لأنه يحاول الفرد من خلاله أن يدرك وحدة ذاته مع الجوهر الاجتماعي ، وتتوقف قدرة الفرد على التماسك بنفسه الى مستوى الوجود الجوهري على التطابق مع الجوهر ، وعلى تضحيته أو معارضته لذاته . ويتضح لنا من هذا أن هيجل يربط بين معنى الثقافة ، ومعنى الاغتراب ، لأن الفرد المثقف هو الذي يدرك وحدته مع الجوهر الاجتماعي من خلال اغترابه عن ذاته ، الذي يسعى من خلاله لتجاوز وجوده الجزئي ، وهذا يساهم في تحول الكلية من مجرد فكرة الى حقيقة ، لأن هيجل يرى أن الدولة ليس لها حقيقة مستقلة عن تجسيدها في حياة الأفراد ، ولذلك تبقى مجرد فكرة الى أن يتمكن الأفراد من تحقيقها من خلال عملية الثقافة ، لأن الثقافة - كما سبق أن بينا في فلسفة التاريخ - هي الحركة التي تجعل الجوهر يتحقق في الواقع الفعلي والعيني (٢٧) . ويربط

والحياة الاقتصادية « الثرون » صورتان أساسيتان من صور التفارح عند هيجل : انظر:

عمل لوكتاش « التفارح كتصور فلسفي رئيسي في ظاهريات الروح » ،

G. Lukács : « Entusserung » Externalization as the Central Philosophical concept of the phenomenology of mind, From his book : The Young Hegel : Studies in the Relations between Dialectics and Economics, trans. by : R. Livingstone, MIT, Cambridge, 1976, p. 537.

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 297.

Ibid : p. 296, (٢٧)

هيجل بين موقف الذات من الدولة ، وبين فكرته عن الوعي النبيل
 Noble Consciousness والوعي الوضعي Ig Nobel Consciousness
 فالوعي النبيل هو الذى يعترف بالنظام الاجتماعى القائم وسلطة الدولة ،
 ويعمل على خدمته ، وهذا الوعي مجرد مظهر لانتصار الكلى على الفردى ،
 بينما الوعي الوضعي هو الوعي الذى يرى فى الدولة قوة معادية له تقهر
 فرديته ، وهو يطيع قوانين الدولة وتعاليمها مضطرا ، بينما هو - فى
 حقيقة الامر - يضمم الثورة والتمرد (استفاد جورج لوكاتش من تفرقة
 هيجل بين هذين النوعين من الوعي ، وحاول لوكاتش أن يظهر الطابع
 الجدلى لهما ، فاستخدم الوعي النبيل تحت اسم آخر هو وعى الدولة
 State Consciousness أو الوعي الزائف ، وهو وعى له طابع محافظ
 لا يسعى للتغيير ، لأنها كطبقة تجد أن سيادة الوضع القائم يخدم مصالحها
 الاجتماعية والاقتصادية ، ويظهر هذا الوعي نفسه من خلال أيديولوجية
 ثقافية متكاملة ، واستخدم لوكاتش الوعي الوضعي تحت اسم آخر هو
 الوعي الحقيقى أو الوعي الطبقي Class Consciousness لدى الطبقة
 الصاملة ، لأنه يضمم الثورة والتمرد ويمتثل للسلطة القائمة
 مرغما (٢٨) .

والحقيقة حين بين لوكاتش أن الوعي الحقيقى هو وعى التمرد
 وسلب للوضع الاتى ، فإنه يتسق فى هذا مع ما يذهب اليه هيجل الذى
 يرى أن الوعي الوضعي هو الذى يمثل حقيقة الوعي النبيل لأنه يمثل
 سلب ونفى للوضع القائم ، والجدل الذى نلتقى به هنا عند هيجل بين
 الوعي النبيل والوعي الوضعي ، هو يشبه جدل السيد والعبد ، فالعبد
 هو الذى يمثل حقيقة السيد ، لأنه يكونه عبدا يجعل الآخر سيذا ،
 والسيد فى احتياجه لعمل العبد هو فى حقيقة الامر عبدا ، كذلك نرى أن
 الوعي الوضعي هو فى الحقيقة وعى نبيل (٢٩) لأنه يفضح زيف الاغتراب
 عن الذات فى هذا العالم الكاذب القائم على سلطة الدولة ، بينما يحاول
 الوعي النبيل أن يقدم المظهر الكلى لوعيه ، فيستخدم الأدوات الثقافية
 مثل اللغة لتأكيد سيادته ، وحتى التغير الذى قامت به الارستقراطية
 الممثلة للوعي النبيل من اذقطاع الى الملكية هو - فى حقيقة الامر -

G. Lukács : History and Class Consciousness, p. 58. (٢٨)
 . R. Snell

ولزيد من التفاصيل حول هذا عند لوكاتش انظر رسالة الباحث للماجستير تحت
 عنوان الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش ، الفصل الثانى (التشيؤ والوعي الطبقي
 لدى جورج لوكاتش) ، ص ٩١ من الرسالة .

(٢٩) جان هيبوليت : دراسات فى ماركس وهيجل ، الترجمة العربية . ص ٥٧ .

مشكلة ثقافتها ، لكي تجمي مصالحها من المتمردين ، (٣٠) ولعل هذا الدور الذي قامت به الارستقراطية لتتحل وتحل محلها طبقة جديدة بعد انتهاء نظام الاقطاع وظهور الملكية الذي كشف عن مجموعة من التناقضات الأساسية ، وتعتبر هذه التناقضات عن الاغتراب عن الذات على كافة المستويات ، الدينى والاقتصادى والسياسى ، مما أدى الى ظهور حالة من الفساد تعم المجتمع .

فاذا كان النظام القديم يرتكز على التمييز بين الشعور النبيل والشعور الوضيع ، حيث كانت طبقة النبلاء تتركس نفسها لخدمة الدولة ، فانه فى النظام الحديث قد تخلت طبقة النبلاء دورها ، وأصبحت تسمى للقوة الحقيقية وهى المال ، بدلا من السعى نحو سلطة الدولة ، لأن سلطان الدولة فقد طابعه الخاص به ، ولم يعد الملك سوى مظهر فقط ، والسلطة الحقيقية فى الثروة أو المال ، وبذلك تصير الثروة الخير الوحيد الذى يسعى اليه ، وبالتالي يتحول الوعى النبيل الى الحالة التى كان عليها الوعى الوضيع ، ولا يعود لقيم الخير أو الشر الا معنى صورى ، فرغم أنها لا تزال باقية ، الا أنها لم تسكنها أى حقيقة بعد ، انها زينة فقط ينشأ خلفها عالم جديد (٣١) واللغة تلعب دورا كبيرا - هنا - فى عالم القيم والثقافة ، فحين يسود المال والثروة ، ويصبح جلد الثروة هنا لا يتعلق بالعمل أو الانتاج وانما بشرط المتعة المباشرة ، فان الفرد يسعى للثروة دون أن يراعى مصلحة الكل الاجتماعى ، ولذلك فهو يستخدم اللغة ، لأنها تمنح الثروة الشعور بماهيتها ، وبذلك تصبح سياستها هى لغة التملق والتفاق ، ويؤدى ذلك الفساد الى الشعور بالتزق والتقسق (٣٢) .

وقد اختار هيجل لوصف هذا الشعور الممزق ، حيث ينقى العالم القديم نفسه ، رواية ديدرو Diderot (١٧١٣ - ١٧٨٤) ابن أخ رامو (*) ، حيث يعد رامو نموذجا مثاليا للفرد الممزق بين الوجود فى

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٥٨ .

(٣١) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(*) رواية قصيرة مشهورة لديدرو ، ظهرت أولا بترجمة ألمانية بقلم جوتة ١٨٠٥ ، ثم أعيدت ترجمتها الى الفرنسية بعد أن فقد نصها الاصلى ، ورامو المشار اليه فى عنوان الرواية هو جن فيليب رامو الموسيقى الفرنسى ، وجان فرانسوا رامو ، ابن أخيه وبطل الرواية وكان عازف موسيقى مثقفا ، وتقدم هذه الرواية صورة صادقة للفساد الاجتماعى والسياسى الذى أصاب المجتمع الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر .

ذاته ، وألوجود لذاته ، ويلقى هيجل الضوء على جانب محدد فى شخصية رامو ، فقد كان رامو يحيا فى ثراء من العيش من خلال تقربه لاجدى العائلات الثرية ، ولكنه شعر أن هذا الثراء أفقدته استقلاله الذاتى العميق ، فتمرد على الأسرة الثرية ، واستعاد استقلاله وفقد تباطف الأسرة التى كانت تتفق عليه لأنه فنان مثقف ، وديدرو يقدم وصفا لمسيرة هذا البطل ، والثقافة السائدة والتمزق الناجم عنها ، ويقول شيللر عن هذه الرواية : « انها محادثة خيالية بين ابن آخ الموسيقى رامو وبين ديدرو » . اما ابن الأخ فهو مثال المتشرد الطفيلى ، بيد أنه بطل بين هذا النوع من الناس ، وهو فى نفس الوقت الذى يصف فيه نفسه ، يهجو العالم الذى يعيش فيه هجاء لاذعا « (٣٣) » .

ويرى هيجل ان لغة الروح التى تفصح عن بطلان هذا العالم وفساده ، هى لغة موسيقية تجمع وتمزج معا حوالى ثلاثين نغمة مختلفة ، ايطالية وفرنسية ، ماساوية وكوميدية وذات صفات من كل نوع (٣٤) ، تكشف عن حقيقة هذا الفساد ، وحقيقة المجتمع الذى لم يعد يحافظ على احترام نفسه ، ولذلك يردد الكل : « باطل هذا العالم » ، وهذا يعنى أن هيجل يميز بين لحظتين ، لحظة يكون الحكم فيها على مؤسسات الدولة والأدلاء بالرأى وفقا على بعض الشخصيات فحسب ، ولحظة يصبح كل واحد يمتلك القدرة على الحكم على المؤسسات القائمة وانقلاها. والشعور عند هيجل هو الذى يجمع اللحظتين فى صورة كلية ويصنع منها فكر الجميع (٣٥) ، فالشعور ببطلان العالم لم يكن عند بعض الشخصيات وانما كان عند الجميع ، ولذلك ينتقد هيجل الحلول المطروحة فى ذلك الوقت للخروج من صورة الفساد ، ولا سيما الحل الذى طرحه جان جاك روسو ، الذى رأى أنه مادامت الحضارة والمدنية والثقافة تؤدى الى هذه الصورة التى آل اليها المجتمع ، فلا بد من رفض الحضارة والعودة الى الطبيعة ، ولكن هيجل يرفض هذه العودة الى الطبيعة ، لأنه يرى ان الانسان لا يمكن أن يرتد مثل الحيوان الى الطبيعة ، لكن الارتداد المطلوب ليس الى الطبيعة وانما الى الذات ، بمعنى أن الكل يرتد الى نفسه ، وهذا

(٣٢) المرجع السابق ، ص ٦٢ ، تحدث شيللر أيضا عن أن ما أصاب الانسانية من جراح يدفع للحضارة نتيجة لتقسيم العلوم والعمل ، انظر الرسالة السادسة من رسائل شيللر فى التربية الجمالية ص ٤٢ من ترجمة .

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 318.

(٣٤)

(٣٥) تتضح هذه الفكرة عند هيجل فى الفلسفة التاريخ حين يرى أن الشرق فيه الحاكم هو الحر والباقي عبيد عبيد ، وفى اليونان بعض الناس أحرار . وفى العالم الجرماني كل انسان حر .

الارتداد يتضمن روح الثقافة ذاتها ، انه التسامي بالحضارة الى الثقافة
الصورية ، وبالتالي التسامي بالوعي الى درجة أعلى من الحرية .

ويمكن هنا أن نتساءل ما هي الطرق التي طرحتها الفلسفة للخروج
من هذه الحضارة الفاسدة ؟ يرى هيجل أنه كان هناك طريقان للخروج من
هذه الحالة ، الطريق الأول : هو طريق الايمان الديني الذي يرى مادام
العالم باطلا يهتف الصنورة من الفساد ، فلا بد من الهروب من هذا العالم
الى الايمان التدين ، لكي تصل الذات الى الوحدة الحقيقية مع ماهيتها
الخاصة ، والطريق الثاني : هو طريق العقل ويتمثل في فلسفة التنوير
Enlightenment التي حاولت الخروج من حالة الفساد عن طريق الكشف
عن الطابع الكلي للثقافة البشرية ، بحيث تقضي الذات على كل مضمون
جزئي ، قد يولد لديها الاحساس بالاعتراب عن الذات ، وبالتالي هاجموا
دعاة الايمان الديني ، وقد عرض هيجل لكل منهما عرضاً للطريق الأول
تحت عنوان : الايمان والبصرة النقية Faith and Pure Insight (٣٦)
وعرض لفلسفة التنوير في عنوانين متتابعين : فضال (صراع) التنوير
مع الخرافة (٣٧) ، وحقيقة التنوير (٣٨) ، وقد صور هيجل الصراع
الايدولوجي بين فلسفة التنوير وبين دعاة الايمان الديني ، فرغم أن كل
منهما يشترك في هدف واحد هو رفض هذا الواقع ، لكن لا يعترف كل
منهما بالآخر ، ويختلف كل منهما في صورة هذا الرفض ، فدعاة الايمان
الديني دعوا للهروب من الواقع الى حقيقة متعالية مفارقة ، بينما نجد
فلسفة التنوير ترى أنه لا بد من تعقل الواقع ورفض الدين ، وتحقيق
المساواة الكاملة ، وعلى ذلك فهم ينظرون للاتجاه الديني على انه يكشف
في الانسان عالماً لا عقلاني ، ولذلك طالبوا بعودة الانسان الى نفسه من
جديد ليكون سيد مصيره ، والتخلص من الجوانب غير العقلانية في
الانسان ، وعلى الرغم من نقد هيجل لفلسفة التنوير في الجزء الذي
يقدمه في الظاهريات « حقيقة التنوير » ، في رفضهم للدين ، لأنه يرى
أن للدين ضرورة ، لأن لديه مضمونا حقيقيا ، وهو صورة من صور الوعي
بالذات ، لكنه يرى أن فلسفة التنوير كانت مرحلة ضرورية من مراحل
التطور الجدلي للروح في سعيها نحو بلوغ الوعي الشامل والكلي بذاتها ،
لأنها في تقدمها للدين قد حررت من الطابع اللاعقلي ، ومن الخرافات
والعبادات الوثنية ، وساهمت في تحرير البشر أيضا عن طريق المساواة ،

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 321.

(٣٦)

Ibid : p. 329.

(٣٧)

Ibid : p. 349.

(٣٨)

وأصبح المواطن الحر هو الذى يجد نفسه فى الإرادة العامة ، ولذلك يطيع الانسان القانون الذى فرضه على نفسه بنفسه بدلا من ان يطيع اندفاعاته الخاصة (٣٩) ، وهذا معناه ارتفاع الحرية المطلقة وسيادتها دون أن يكون فى قدرة أية قوة أن تجابها بمقاومة ، لأنها حرية الشعب ، أو حرية الكل . ويأخذ هيجل على فلسفة التنوير أنها لم تنجح فى ادراك المضمون الحقيقى للدين ، وبالتالي بقيت عاجزة عن فهم الوعي الموجود لدى الانسان فى ادراك لا نهائية وجوده ، وردت كل شئ الى تأمل نفعى مادي . ورغم ذلك يرى أن انتشار أفكار التنوير عبر الهيكل الاجتماعى ، والصراع الفلسفى مع الاتجاهات الأخرى كانت عناصر أساسية فى الاعداد للثورة الفرنسية والتمهيد لها ، وهنا يمكن أن نفهم معنى آخر للثقافة عند هيجل بمعنى التربية وتعليم الشعب ، فهذا الصراع بين الاتجاهات المختلفة الفلسفية مثل التنوير والنقعة والحرية المطلقة والاتجاه الدينى ، على صلة وثيقة بالحقائق المشخصة فى الواقع الاجتماعى ، وكل اتجاه ثقافى هنا هو فى الحقيقة ايدولوجية حية تدافع عن لحظة مشخصة ، أى تدافع عن نوع معين من حياة البشر والنظام الاجتماعى الذى يتفق معهم ، وهذا يعنى أن الثقافة عند هيجل ليست بناء فوقيا كما هو الحال عند ماركس فى مقابل البناء التحتى ، وإنما الثقافة جزء من الواقع الاجتماعى الحى ، ويشمل كل مكوناته .

... ويعرض هيجل للتناقض الرئيسى الذى أدى الى فشل الثورة الفرنسية وهو عجزها عن فهم التناقض بين الإرادة الفردية والإرادة الكلية فى الجزء الذى يطلق عليه عنوان الحرية المطلقة والارهاب (٤٠) ، فالحرية المطلقة لسلطة الدولة ، أفضى بها الى تأكيد ذاتها باعتبارها كليات . وعملت على نفى وسلب الفردية ، مما أدى الى السلب أو الموت دون توسط ، ولذلك تحولت الحرية على يد رويسير الى ارهاب Terror . ولذلك بدلا من تحقيق الديمقراطية الكاملة ، أصبحت الثورة الفرنسية هى النظام الاستبدادى بالمعنى الحرفى للكلمة ، لأنها كليا الانسان الفردى الخاص فى المواطن ، والدين الميتافيزيقى فى دين الدولة . ولذلك لا بد من تجاوز هذه المرحلة الى مرحلة الروح المتيقن من ذاته ، التى ستكون بمثابة المركب الذى يجمع بين الروح المباشر وبين الروح المخترب عن ذاته .

(٣٩) جان هيبوليت : دراسات فى ماكس وهيجل ، ص ٧٢ .

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 355.

(٤٠)

(ج) الروح المتيقن من ذاته : Spirit Certain of Itself

يرى هيغل أن الروح لا تصل الى هذه المرحلة الا بعد ان تجتاز مرحلة هامة وهى النظرة الأخلاقية للكون ، واذا كنا قد لاحظنا أن الروح فى المرحلة السابقة كانت جوهرًا خارجًا عن ذاته ، فانها فى هذه المرحلة تحل هذا الجوهر فى ذاتها ، بمعنى أن الجوهر (وهو الكل الاجتماعي) لم يعد غريبًا عن الذات ، وانما جزء من صميم جوهرها بحيث يصبح واجبًا محضًا ، ويمهد هيغل لهذه المرحلة بفصل طويل عن نقد الأخلاق الكانطية ، ويكشف فيه عن التناقضات الصورية للأخلاق الكانطية ، لأنه يرى أن كانط لم يستطع أن يحل التناقض الرئيسى بين الانسان والعالم ، وحاول هيغل أن يبين الترابط العضوى بين الفردى والكلى من خلال عملية التوسط .

واذا كنا فى الفصل السابق قد أشرنا الى أن الحقيقة عند هيغل ليست مجرد جوهر وانما ذات أيضا ، فانه يحاول هنا أن يبين لنا أن الانسان فى هذه المرحلة يخلق تاريخه الخاص ، أى ذاتا استطاعت ان تستوعب « الكلى » نفسه فى باطنها باعتباره الحقيقة ، لكن لماذا يطلق على هذه المرحلة عنوان « الروح المتيقن من ذاته » ؟ ، والحقيقة ان هذا يرجع لرؤية هيغل أن الروح فى هذه المرحلة لم يعد يعرف شيئا يعلو على يقينة الباطنى أو اقتناعه الذاتى ، وتحلل من كل واجب يمكن أن يطلق عليه اسم القانون Law ، لأنه أصبح يمتلك قوة اليقين الذاتى التى جعلته حرا ومستقللا ، ولذلك فالكلى هنا ليس شيئا خارجيا عنها ، بل أصبح يحمل الكون نفسه فى ذاته ويستوعبه فى باطنه (٤١) .

ويتحدث هيغل هنا عن الوعى الخير أو الضمير الطيب Gewissen Good Conscience فيقدم لنا وعيا أخلاقيا جديدا يعرف ما هو مضمون فريديته ، وهذا يعنى أننا هنا ازاء ذات استطاعت أن تتجاوز كل فصل بين الوجود فى الذات ، والوجود فى العالم الخارجى (الذى نجده عند الأخلاق الكانطية) ، ومعنى هذا أن الذات المتيقنة من نفسها لا تتردد فى اختيار ما ينبغى عمله ، وتعمل بهداية من صوت ضميرها (٤٢) .

Hyppolite : Genesis and Structure, p. 497.

(٤١)

Ibid : p. 498.

(٤٢)

ولذلك يبين لنا هيغل ان العقبة التي تحول دون الوصول الى هذه المرحلة هي الأخلاق الكانطية التي تؤدي الى ما يسمى « بالنفس الجميلة » ، ويقصد هيغل بها ، تلك النفس التي تجد في جمال مشاعرها أداة للتوفيق بين الواجب والسعادة . وتحاول أن توحّد بينهما ، وهذه الوحدة تنفي الواجب والأخلاق معا ، لأنها تنطلق من تناقض أساسي في فكر كانط ، وهو أن الذات لا يمكن أن تدرك الواقع لأنه شيء في ذاته (Choice en soi) أي جوهر لا يمكن معرفته ، وبالتالي تنأى بنفسها عن تعقل الواقع والتوحد به ، ولذلك فالنفس الجميلة مشغولة بذاتها ، رافضة الاقبال على أي فعل خشية أن يلوث طهارتها الأصلية ، ولأن الفعل الحقيقي يتطلب من الذات التخلص من الاهتمام بنفسها ، ولذلك تكتفي النفس الجميلة بالحكم على الآخرين ، وانتقاد أفعالهم دون محاولة القيام بأي فعل ، واستكمالا لنقد هيغل للأخلاق الكانطية ، فإنه ينتقد النفس الجميلة « die schöne seele » (٤٣) لأنها نتيجة مرتبة على تبنى الأخلاق الكانطية ، ولأنها عاجزة عن الخروج من ذاتها ، ولم يعد في وسعها أن تحول فكرها الى وجود . ويرى هيغل أن ما ينقص الوعي الذاتي في مرحلة النفس الجميلة هو القدرة على الاغتراب ، أي الاغتراب عن الذات الذي سبق أن أشرنا اليه كضرورة لتجاوز سلب الحالة الراهنة لئلا ، الى مرحلة أعمق وأكثر كلية ، حين يقارن هيغل بين النفس الجميلة والوعي الائم Consciousness of Sin فإنه يقارن بين اللامتناهي والمتناهي ، فالذات المتناهية تشعر في تحددها الفردي بوجود الشر الأصلي الكامن في صميم في وجودها ، ولذلك تشعر بالخطيئة ، والنفس الجميلة حين تدرك الوعي الائم ، فإنها تقم في شر أخلاقي أفدح ، لأنها ذات تعبر عن نفسها باللغة دون أي سلوك أو فعل حقيقي ، وتصدر قرارات بالادانة فقط ، بينما الوعي الائم يشعر بالمضمون الجزئي لأفعاله الفردية ، ويسعى لاعتراف الآخرين بأفعاله ، فيسعى للتعرف على ذاته من خلال الضمير الحاكم أو الوعي الحاكم Judging Consciousness ويقر بآثمه ويسعى نحو التصالح مع الضمير الآخر ، ولذلك فالوعي الائم حين يعترف بخطيئته ، فإنه يطرح وجوده من أجل ذاته ، الذي كان يتسم بالعزلة والانفصال ، لكي يضع ذاته فيما وراء ذلك الوجود الجزئي المتعين ، ويقدم الوعي الحاكم المغفرة والصفح Forgiveness للوعي الائم ، حيث تتحقق الوحدة المتبادلة بينهما ، وهذا يعني التطابق بين المعرفة الخالصة بالذات من حيث هي ماهية كلية ، والمعرفة الخالصة بالذات من حيث هي ذات فردية (٤٤) .

Ibid : 513,

(٤٣)

Ibid : p. 519,

(٤٤)

وإذا كان الوعي الاثم يسعى لاعتراف الآخرين به وبأفعاله ، فإن هذا لا يتم الا عن طريق اللغة ، لأنه يستطيع من خلال لغة الإقناع أن يتحول الى وعى كلى شامل فاللغة هى السبيل لإقناع الآخرين بما لدينا من اعتقاد ذاتى ، و إذا كان هيجل قد وجد فى اللغة الاداة الوحيدة للجمع بين الفردى والكلية ، فذلك لأنه تصور اللغة على أنها الوعي الذاتى نفسه موجودا من أجل الآخرين ، (٤٥) ، أى أن اللغة لها طابع مزدوج ، فهى فردية من جهة ، وذات طابع كلى من جهة أخرى ، ولهذا يعمل هيجل أهمية كبرى على اللغة ليس فى تحويل الذات المتيقنة من ذاتها الى ذات كلية فحسب ، وإنما أيضا على مستوى اليقين الحسى ، وعلى مستوى العالم الأخلاقى والحضارى ، لأن إقناع الوعي الذاتى بأن أى فعل هو الواجب يكتسب طابعه الفعلى من خلال اللغة .

٢ - فلسفة الحضارة كما تتجلى فى محاضرات عن فلسفة التاريخ :

نتبين مما سبق أن هيجل قد طرح فلسفته فى الحضارة فى ظاهريات الروح من خلال تحليله لبناء الذاتية الأوروبية وتاريخها منذ المدينة اليونانية القديمة حتى العالم الحديث المعاصر لهيجل فى ذلك الوقت ، وقد تضمن هذا نقدا تحليليا للاتجاهات الثقافية والفكرية المعاصرة لكل مرحلة من المراحل التى أشار هيجل إليها ، فهو حين يحلل المدنية اليونانية من الناحية السياسية والأخلاقية والفلسفية ، فإنه يحلل أيضا المبدأ الجمالى الذى تقوم عليه الحضارة اليونانية ، وفلسفة الحضارة كما تتجلى فى محاضرات هيجل فى فلسفة التاريخ ، لا تقتصر على أوروبا فحسب ، وإنما تدرس التاريخ الإنسانى ككل ، أى التاريخ العالمى ، أى تاريخ الإنسان وتطوره الحضارى ، ولذلك فهو لا يبدأ هنا بالعالم اليونانى ، وإنما يبدأ بالعالم الشرقى ، الذى يتفق مع شروطه للتاريخ الحقيقى .للإنسان الذى يبدأ مع ظهور الوعي ، الذى تجسد فى الدولة ، بينما يستبعد هيجل من فلسفة الحضارة المجتمعات الأولى التى كانت تعتمد على الأساطير ، لأنها ليست جزءا من تاريخ الإنسان ، لأن تاريخ الحضارة لديه هو تقدم الوعي بالحرية ، والحرية ليست هى الحرية الجزئية الفردية ، وإنما الحرية التى تعبر عن الكل ، والكل هو الدولة ،

والكلية عند هيجل هو الذى يقسم لنا ماهية الجزئى والفردى (٤٦) .
 وحين يدرس هيجل فلسفة الحضارة للأمم المختلفة ، فإنه لا يقدم الجوانب
 الحضارية لكل أمة كما تتمثل فى الأخلاق ، والسياسة والعلم ، والدين ،
 والقانون ، والفن فحسب ، وإنما يقدم أيضا الروح المميزة لكل أمة من
 الأمم ، لأنه يرى أن الأمة كيان روحى وطبيعى ينطوى على عدد كبير من
 الخصائص والصفات الروحية والمادية ، ومن وراء كل هذه الصفات يوجد
 مبدأ واحد هو الذى تستند اليه جميعا فى قيامها مثل المبدأ الجمالى فى
 الحضارة اليونانية ، وهذا المبدأ هو الكلية الذى يتعين ويتموضع فى تلك
 الصفات والخصائص التى تكشف عن طبيعة الأمة ، التى تظهر لنا فى
 فنون الأمة وآدابها وفلسفتها وعلمها ، وفى طرق الحياة واساليب الفن
 والدين . بمعنى أن المبدأ الذى تقوم عليه الأمة هو الكلية الذى تخرج
 منه كل المتناقضات .

ويرى هيجل أن الروح الكلية أو العالمى يخفى وراء تاريخ الحضارة
 الانسانية ، ولذلك يعتذر فهم الروح العالمى الا من خلال الأمم المتتابعة
 فى التاريخ التى تكشف كل منها عن جانب من جانب الروح الكلية ،
 وهذا يعنى أن الفردى ، أو الأمة هى كلية بقدر ما هى جزئى ، ذلك لأن
 الأمة بقدر ما تعبر عن ذاتها أو عن هويتها الجزئية ، فهى تعبر فى الوقت
 نفسه عن حقيقة الروح الكلية ، ولكن أرواح الأمم تختلف فيما بينها فى
 تصورها عن ذاتها وعن ادراكها للروح الكلية ، وهذا التباين فى قدرة
 الأمم على ادراك الروح ، هو ما يحدد موقع كل أمة من الروح ، والمفهوم
 الذى يكشف الروح من خلاله عن طبيعته هو مفهوم الحرية ، لأن ماهية
 الروح هى الحرية ، ولذلك فالترتيب الذى يقدمه هيجل فى فلسفة التاريخ
 عن الأمم هو ترتيب مدى قرب وبعد هذه الأمم عن الحرية ، فالأمة التى
 عرفت أن الانسان حر بما هو انسان هى أقرب للروح الكلية أو العالمى
 من تلك الأمة التى لم تعرف مثلاً سوى أن واحدا فقط من الناس حر كما
 هو الحال فى الشرق ، أو أن بعض الناس أحرار كما هو الحال فى العالم
 اليونانى . ولذلك فالحرية هى المفهوم المركزى فى فلسفة الحضارة ،
 أى أن تاريخ الحضارة لديه هو تاريخ التحرر ، ولذلك فهو يقول :
 « .. وما تاريخ العالم الا تدريب الارادة الطبيعية الطليقة بحيث تطيع
 مبدأ كليا وتكتسب حرية ذاتية ، فالشرق لم يعرف ، ولا يزال حتى اليوم ،

R. S. Peters ; Hegel and Nation. From Book : Political Ideas . (٤٦)

Pengvyn Books , ed : D. Thomson, 1978, p. 130.

Hyppolite : Genesis, p. 533.

ويقول هيجل أيضا فى العالم الشرقى : « فالتاريخ هو الواقع اما الانطباع فهو لا ترقى

الى مرتبة التاريخ » انظر ص ٥٥ من الترجمة العربية .

لا يعرف سوى أن شخصا واحدا هو المحرر ، أما العالم اليوناني ، والروماني فقد عرفا أن البعض أحرار ، على حين أن العالم الجرمانى عرف أن الكل أحرار ، (٤٧) ، ولذلك حل هيجل النظام السياسى فى أى أمة بناء على مفهوم الحرية ، فيلاحظ أن الشكل السياسى الذى يرتبط بالشرق لديه هو نظام الحاكم الاستبدادى والنظام الثانى هو نظام الحكم الديمقراطى الارستقراطى ، والثالث هو نظام الحكم الملكى .

وعرض علينا هيجل فى فلسفة التاريخ لديه المراحل المتتابعة التى يبلغ عن طريقها الانسان مرحلة الوعي الذاتى ، أى المرحلة التى يعى فيها تعينه الذاتى ، أى الوعي بالحرية ، وعلى هذا النحو يصل الانسان الى أعلى مرحلة من مراحل تطوره حين يتعرف بطريقة واعية على العقل السارى فى التاريخ ويدرك بوضوح انه هو عقله الخاص (٤٨) ، ولذلك يميز هيجل بين الحرية الجوهرية للروح المطلق ، وبين الحرية الذاتية . والعلاقة بينهما هى التى تصور لنا مسيرة التاريخ .

وإذا كان هيجل يذكر العالم الشرقى فى محاضراته فى فلسفة التاريخ ، فهذا لا يعنى اخفاء تحيزه الواضح للذاتية الأوروبية التى يرصد نموها ، ولذلك فهو يقول صراحة : « أن تاريخ العالم يتجه من الشرق الى الغرب ، لأن أوروبا هى نهاية التاريخ على نحو مطلق ، كما أن آسيا هى بدايته » (٤٩) .

وهذا يبين لنا مدى حرصه على أن يجعل من الشرق مرحلة أدنى من الغرب ، لأنه يعتقد أن الشرق يقدم طفولة البشرية ، والحقيقة أن تحيزه هذا يلقي بظلاله على فهم حضارة الشرق ، وفنونه ، ويتضح هذا فى عجزه عن فهم الفن المصرى القديم ، وكذلك دعوته أن الصين ستظل تابعة للغرب ، رغم أن التاريخ المعاصر يبين لنا بعد تحليل هيجل عن واقع شعوب الشرق الآن (٥٠) .

وإذا كان هيجل يقسم العالم الى أربع مراحل ، فانه يبدأ بالعالم الشرقى Oriental World ، واليبدأ المميز لهذا العالم هو جوهرية

(٤٧) هيجل : العقل فى التاريخ ، الترجمة العربية ، ص ٢٢١ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ .

(٤٩) المصدر السابق ، ص ٢٢١ .

(٥٠) انظر نقد د . امام عبد الفتاح امام لهيجل فى مقدمته لترجمة العالم الشرقى ،

دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٥٠ .

الإخلاق ، بمعنى أن الكل هو الجوهر ، وهذا الجوهر يتركز في انعام ، ولذلك تنتفى الحرية الذاتية ، ونجد الذات تخضع في عبودية مطلقة للقوانين الأبوية Patriarchate السائدة . ويشبه هيجل المواطنين في العالم الشرقي بأنهم أطفال يطيعون آبائهم بغير ارادتهم أو بصيرتهم الخاصة ، ولذلك يقول : « ونحن نجد في الحياة السياسية في الشرق حرية عقلية متحققة تعمل على تطوير نفسها دون أن تصل الى مرتبة الحرية الذاتية ، فتلك هي طفولة التاريخ (٥١) ، ولذلك يدور الأفراد حول محور واحد هو الحاكم الذي يتربع على رأس الدولة بوصفه أبا للجماعة ، ويفرض ما هو جوهرى (٥٢) . ويتحدث هيجل في هذا الجزء عن صفات وخصائص العالم الشرقي من خلال تحليله للأخلاق والسياسة والفن والدين والقانون ومظاهر الحياة المختلفة في كل من الصين والهند وفارس ومصر ، وتعتبر كل منها عن مرحلة من مراحل الشرق القديم ، ففارس هي نقيض الصين والهند ، وتقوم فارس بدور هام في الانتقال الخارجى من حياة الشرق الى الحياة اليونانية ، بينما تقوم مصر بدور التوسط في الانتقال الداخلى في هذه العملية ، وإذا كانت فارسي أقرب للحضارة اليونانية ، فإن مصر هي المعبر ، ولذلك يرى أن الروح المصرى هو قمة الروح الشرقي ، وأبو الهول هو قمة الروح المصرى (٥٣) .

لقد بدأ الروح حياته في الشرق غارقا في الطبيعة ومرتبطا بها ، وقد عبرت تلك الدرجة المحدودة من الحرية التي حققها الشرقيون ، والتي تكاد تتطابق مع اللاهية ، عن حالة المباشرة التي كان الروح منغمسا فيها ، ولذلك فاهم ما يميز الانسان الشرقي هو عدم فهمه لذاته ، وهو نتيجة لمعززه عن فهم الطبيعة من حوله ، ولذلك يجعل هيجل من الشرق أدنى من الغرب ، لأن الروح لديه ينتج ذاته ويحققها في ضوء معرفته بذاته ، وينتج العالم الذي تحيا فيه هذه الذات ، وفيه يلبي مقتضيات المفاهيم الأساسية لهذا الوعي بالذات ، والوعي بالذات عند هيجل هو الحرية ، ولذلك مادام الشرقي يفتقد لهذا الوعي بنفسه ، فانه يفتقد الحرية ، ولذلك لديهم أن الحاكم هو الكاهن الأعظم أو الاله نفسه ، والدستور والتشريع يصبح ديناً أيضاً ، ولذلك تضيق الشخصية الفردية وتضمحل حقوقها بسبب انعدام وعيها الذاتى ، وتستحيل الطبيعة - لدى الشرقي - الى قوى الهية تتمثل في عبادة النور أولا ، وعبادة النبات ثانيا ، وعبادة الحيوان ثالثا ، وأخيرا في الطبيعة التي

(٥١) هيجل : العقل في التاريخ ، الترجمة العربية . ص ٢٢٣ .

(٥٢) هيجل : العالم الشرقي ، الترجمة العربية . ص ٥٥ .

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٢١٥ - ص ٢١٦ .

طوعها الانسان الصانع بكلتا يديه فى النحت والمعايد والتماثيل التى جعل الانسان منها موضوعا لتقديسه ، ولذلك يتميز العالم اليونانى عن العالم الشرقى فى هذا الوعي الذاتى اكتشف - على حد تعبير هيجل - حين قال الاله ابولو : « أيها الانسان أعرف نفسك » (٥٤) ، وهذا القول لا يعنى معرفة الذات للجوانب الجزئية لضعفها وأخطائها ، وإنما المقصود هو الانسان بشكل كلى الذى ينبغى أن يعرف نفسه ، ولذلك فهو يستخدم الأسطورة اليونانية التى تروى أن أبا الهول قد ظهر فى طيبة ، وطرح على أوديب لغزا ، « ما هو ذلك الشيء الذى يسير فى الصباح على أربع أرجل وفى الظهر على اثنتين ، وفى المساء على ثلاث ؟ فقدم له أوديب الحل انه الانسان » (٥٥) ، وهذا الحل يعنى التحرر من الطبيعة ومن الانغماس فيها ، ولذلك حين يتحدث هيجل عن مصر ، فإنه يربط بين التصور الأساسى لماهية الوجود عند المصريين الذى يركز على الطابع المحدد للعالم الطبيعى الذى يعيشون فيه ويحدده الليل والشمس ، وبينه لنا أن افتقاد المصريين للعمل الأدبى - رغم وجود اللغة - يرجع الى أنهم لم يتقدموا الى المرحلة التى يفهمون فيها أنفسهم (٥٦) .

ولذلك يمتد هيجل أن روح كل حقبة تاريخية لدى أى شعب من الشعوب ، تظهر فى تصور أى شعب عن الانسان ، فإذا عرفنا تصور شعب من الشعوب للانسان فى خصائصه الجوهرية فإننا نستطيع أن نستخلص روح هذا الشعب نفسه فى هذه الحقبة التاريخية ، وهذا الروح هو المنطق العام الكامن وراء كل انتاجاتها ، وإذا لم تكتشفه فسنعجز عن فهم ذلك الانتاج ، فروح الشعب هى بمثابة المفتاح الذى يعيد الحياة الى آثار الماضى ، ولذلك فحين يذكر هيجل المعلومات التاريخية والأثرية المتاحة له فى ذلك الوقت عن الفن والدين والعلم والقانون فى الصين والهند ومصر والرومان وغيرها ، فإنه يهدف بهذا أن يفسرها وفق روح كل أمة ، والمبدأ الخاص بها الذى يظهر فى تصورها للانسان ، فالدول تخلف وراءها قوانين وأعمالا فنية وغيرها من الآثار التى تتجسد بها الدولة فى تلك الماديات ، فلقد تجسدت روما فى قانونها ومصر القديمة فى معابدها ، واليونان فى النحت والتراجيديات « المأسى » ، وتبقى تلك الآثار مادية صامتة إذا لم تملك مفتاح فهمها » (٥٧) .

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٢١٥ .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ .

(٥٦) عبد الله العروى : الأنولوج ، المركز الثقافى العربى ، المغرب ، ص ٥٧ .

(٥٧) المصدر السابق .

ولذلك فهو يرى أنه حين يواجه الباحث آثار حقبة ما لا بد له من إدراك روح تلك الحقبة لكي يدرك معنى دساتيرها وقوانينها ومذاهبها وعلومها وفنها ، وعليه أن يفهم الدولة التي ابتدعتها ، والدورة التي تمثلها تلك الدولة في سير التاريخ العام ، وهكذا لأن روح التاريخ لدى هيجل واحد لأن قصد التاريخ الانساني العام هو تحقيق الحرية ، فحين تغادر الروح دولة لتحل في دولة أخرى ما قانها تنتقل من حرية الى حرية أعلى ، وهكذا يحكم هيجل على كل حقبة تاريخية اعتمادا على معيارين متكاملين : معيار الحقبة الخاص بها ، ومعيار عام هو روح التاريخ الشامل الذي يشخص الروح أو المطلق .

وهذا المنهج هو الذي يعرض به هيجل للعالم اليوناني والروماني والجرماني ، بعد أن عرض به العالم الشرقي ، فبين القدر المحدود من الحرية الذي يتمثل في الطغيان أو الاستبداد الشرقي ، كمرحلة للروح في هذه المرحلة ، ثم بين المبدأ الخاص للدول الشرقية لكل من الصين والهند وفارس ومصر ، وحين يتناول اليونان والرومان يبين لنا أن مسيرة الحرية تتقدم ، لأننا نجد هنا بعض الناس احرارا ، ولذلك فان الحرية عند اليونان والرومان لم تكن قد اهتمت تماما الى المضمون الحقيقي للحرية - وهو أنها ماهية للانسان بما هو كذلك - فانها مع ذلك قد أحرزت تقدما ملحوظا عن نظيرتها في الشرق ، وقد عبرت عنه التراجميات اليونانية حين تسأل الانسان فيها عن مصيره وعن علاقة هذا المصير بالقدر ، وتفجرت من هذه التساؤلات اليناابيع الأساسية للوعي بالحرية فيما بعد ، في حين ظلت علاقة الانسان الشرقي بذاته وبالأخرين علاقة مباشرة تخلو من كل توسط .

وحين يعرض هيجل للروح اليوناني على سبيل المثال فإنه يتحدث في البداية عن سمات الروح اليونانية ، ثم يتناول الأشكال المختلفة للشخصية الجمالية للروح اليوناني كما تتجلى في الأعمال الفنية ، ويكشف بذلك عن دور الفن الذاتي والموضوعي والسياسي في الحياة اليونانية ، ثم يتناول الحروب التي خاضتها الحضارة اليونانية ، وأقول هذه الحضارة الذي نجد تعبيره الواضح في الكوميديا .

أما المرحلة الرابعة والأخيرة في تطور الحضارة وتطور الحضارة وتطور الوعي بالحرية عند هيجل فهي تظهر في العالم الجرمانى ، حيث نجد أن الانسان حر بما هو انسان ، فالأمة الجرمانية مع ظهور المسيحية ، كانت أول أمة لديه ، تبين أن الانسان حر بطبيعته ، وعند هذا الحد من التطور تكون الانسانية قد حققت اقصى ما تستطيع تحقيقه من تقدم الوعي بالحرية (٥٨) .

ويوضح هيجل هنا ان الحرية بمعناها اللبيرالى الحديث لم تتأصل فى الوعي الأوروبى ، ولم تمارس فى وقت واحد مع ظهور المسيحية ولا مع تبنى القبائل الجرمانية لها ، لأن « ادخال هذا المبدأ - أى مبدأ الحرية - فى مختلف العلاقات السائدة فى العالم الفعلى ينطوى على مشكلة أخطر من مجرد غرس هذا المبدأ » . وهى مشكلة يحتاج برسمها وتطبيقها الى عملية ثقافة قاسية طويلة الأمد ، والدليل على ذلك ما نلاحظه من أن الرق لم يتوقف بعد قبول المسيحية مباشرة . كذلك لم تسد الحرية فى الدول ، ولم تتخذ الحكومات واللساتير تنظيميا معقولا أو تعترف بالحرية أساسا لها ، فهذا التطبيق للمبدأ على العلاقات السياسية ، وتشكيل المجتمع بواسطته تشكيلا تاما ، أو جعله يتخلل فى المجتمع ، هو عملية تمتد هى والتاريخ ذاته شيئا واحدا ، إذ لابد من التفرقة المتضمنة هنا بين المبدأ بما هو كذلك وبين تطبيقه ، أعنى ادخاله وتنفيذه فى الظواهر الفعلية للروح والحياة » (٥٩) .

وهكذا يتبين لنا أن هيجل قد بين لنا أن الشرق أعطى الحرية لفرد واحد هو الطاغية ، واليونان والرومان أعطوا الحرية للبعض دون البعض ، ولذلك قسموا الناس الى أحرار وعبيد ، أما الغرب المسيحي الجرمانى فهو الذى اعتبر الإنسان من حيث هو إنسان حرا ، ومن ثم لا يرى هيجل فى الشرق أى فرصة للحياة الديمقراطية الحرة ، وأسطورة أبى الهول تعبر خير عن الروح الشرقية ، ويضع هيجل فى مقابلها فكرة النهضة الأوروبية كتمبير عن الحرية فى العالم الجرمانى .

٣ - نظرية هيجل الجمالية من خلال ظاهريات الروح : (الدين والحضارة والفن) :

تحدث هيجل عن الفن فى ظاهريات الروح فى الفصل السابع الذى خصصه للحديث عن ظاهريات الدين ، فهو حين يقسم الدين الى ثلاث مراحل وهى الدين الطبيعى Natural Religion ، والدين فى صورة الفن Religion of the Form of Art والدين المنزل The Revealed Religion فإنه يجعل الدين يأخذ صورة الفن عند اليونان ، وينسب لليونان ديانة جمالية يعتبرها مرحلة من مراحل تطور الدين ، وإذا كان الدين من أهم

مقومات الحضارة عند هيجل ، فان كثيرا من الباحثين (*) يرى ان هيجل يجعل من الدين اساسا للفن ، وان هناك صلة وثيقة بين الدين والفن لديه ، تظهر في تحليله للديانات والاساطير اليونانية باعتبارها أعمالاً فنية تمبر عن فهم خاص للروح اليونانية ، « ويبدو أن شلايما خر هو الذى أوحى الى هيجل بالصلة بين الدين والفن ، اذ كان يقول : انها - الدين والفن - صديقان يشعران بالتجاوب النفسى بينهما ، وكان يتحدث عن الدين ، وكأنه يتحدث عن الموسيقى : ان المشاعر الدينية يجب ان تلازم جميع أفعال الانسان ، وكأنها أنغام مقدسة ، والدين هو الذى يحيل الالحان البسيطة فى الحياة الى انسجام موسيقى » (٦٠) .

لكن قبل ان نستطرد فى شرح الصلة الوثيقة بين الدين والفن عند هيجل ، لابد ان نوضح ان هذه الصلة لا تتضح الا من خلال فلسفة الحضارة عند هيجل ، لأن الدين والفن جزء من فلسفة الحضارة ، ومظهر من مظاهرها الأساسية ، لأن تحليل هيجل للدين فى الظاهريات يكشف لنا أن الدين جزء من فلسفة الحضارة ، كما أنه جزء من فلسفة التاريخ ، فالدين حين يظهر فى حضارة ما ، فانه يكشف عن تاريخ وفكر هذه الحضارة التى يظهر فيها ، لأن الدين لديه يعكس وعى الانسان بموضوعه ، ولذلك فكل حضارة لديه لها مركز هو الدين ، فهو يرصد مع المسيحية الحضارة الجرمانية ، ويرصد مع الاسلام الحضارة الاسلامية ، وحتى الحضارات التى لم تعرف الدين المنزل ، مثل الحضارات الافريقية والاسيوية فانها نشأت على دين تاريخى أو أسطورى ، وهذا الرأى نجده أيضا لدى ت . سى . اليوت حين يربط بين الدين والحضارة ، ويرى ان الدين جزء من الحضارة ، والحضارة مظهر من مظاهر الدين (٦١) والحقيقة أن الدين لا يرتبط بالحضارة بمفرده ، وانما نجد الفن أيضا ، أحد مظاهر الحضارة ، التى يعكس تاريخها ، فاذا كان الفن عند هيجل يحتوى على طريق الحدس المباشر على صورة الحقيقة ، وليس على الحقيقة ذاتها ، وحقيقة الفن عند هيجل فى مضمونه ، ومضمونه هو الفكرة الشاملة ، ستجد ان تاريخ الفن فى الحضارة الانسانية ، يعكس لنا - فى عصوره الثلاث - علاقة الشكل بالمضمون ، فنجد أن حقيقة الفن هى تطابق العمل الفنى مع الموضوع كما هو الحال الذى نجده فى الفن الكلاسيكى ، وهى

(*) على رأس هؤلاء الباحثين الذين يجعلون من الدين اساسا للفن نجد حيور وهيبوليت .

(٦٠) د . نازلى اسماعيل : الشعب والتاريخ ، ص ١٤٤ ، وهيبوليت فى الترجمة الانجليزية . ص ٥٢١-٥٢٢ .

(٦١) ت . س . اليوت : ملاحظات نحو تعريف الثقافة . ص ١٦ .

أيضا في تطابق العمل الفني مع الفكرة ، وبذلك يكون الفن تعبيراً حراً عنها ، كما هو الحال في الفن الرومانتيكي ، حيث يظهر ارتباط الفن بالحضارة والإنسان ، لأن هيجل يرى أنه لابد للفن من جماعة تذوقه وتمثله ، والا كان فناً دون حياة (*) . وهذا يعنى ارتباط الفن بالتجمعات البشرية التي تظهر في الدولة .

والحقيقة إذا تأملنا تاريخ الدين ، وتاريخ الفن ، وتاريخ الحضارة وأصول فلسفة الحق ، سنجد أن هناك وحدة تفكير هيجلي في مختلف هذه الجوانب ، التي يرى هيجل أنها مترابطة ومتفاعلة ، لذلك نجد أن مرحلة الدين الطبيعي ثم تطور الدين تماثل حضارات الشرق القديم الصينية والهندية والفارسية والمصرية في فلسفة التاريخ ، وهي تماثل الحق المجرد في أصول فلسفة الحق ، وهي تماثل أيضا الفن في صورته الرمزية في فلسفة الفن عند هيجل (٦٢) .

وهذا التماثل في المرحلة الأولى لتطور الدين نجده أيضا في المرحلتين اللاحقتين أيضا ، فالفن الكلاسيكي يماثل دين الفردية الروحية والأخلاق الذاتية والحضارات اليونانية الرومانتيكي ، بينما الفن الرومانتيكي فإنه يماثل الأخلاق الموضوعية والدولة ، والحضارة الجرمانية والدين المنزل ، وهذا التقسيم الثلاثي لتطور الجدول الهيجلي للدين والتاريخ والفن والقانون نجده أيضا في تطور الوعي - الذي سبق الإشارة إليه في الفصل الأول - من الوعي الحسي إلى الوعي الذاتي ثم الوعي المطلق ، وهو ما يناظر تطور الأسرة إلى المجتمع المدني ثم الدولة ، وهذا ما نجده في المنطق أيضا ، حيث نجد أن الوجود يطابق الفن الرمزي ، والماهية تطابق الفن الكلاسيكي ، والفكرة الشاملة تطابق الفن الرومانتيكي .

وهنا يمكن أن نتساءل : ما الذي يحدد التطور التاريخي للحضارات والدين والفن والفلسفة ؟

(*) يرى بعض الباحثين أن الإسلام حين منع الخمر والتصوير ، لأنه حرم على المسلمين التمجيد ، فإنه قد أدى لازدهار فنون اللغة ، وتضاءلت فنون التصوير لأنها ليست هناك جماعة تذوقها . انظر : كنوز الفن الإسلامي : عالم الفكر الكويتية يونيو ١٩٨٦ ، المجلد السابع عشر ، ص ٢٤٩ .

Hyppolite : Genesis and, p. 533.

(٦٢)

ويرى هيجل ، أن هناك تفاعلا بين كل مقومات الحضارة من البيئة المادية التي ذكرها في فلسفة التاريخ باسم الأساس الجغرافي للتاريخ ، وبين الدين والفلسفة والقانون والفن والروح ، ولذلك فهو يطالبنا بالتوقف عند علاقة التفاعل ذاتها ، أى ينبغي أن تفقههم هى ذاتها بدلا من أن تعامل بوصفها شيئا مساويا للفكرة الشاملة . ويتم هذا من خلال الاعتراف بكون كلا الجانبين المتفاعلين ليسا بسوى لحظات فى جانب ذلك (٦٣) .

بمعنى أنه يجب أن نبحث عن التطور فى روح الشعب ، فالتاريخ عند هيجل فى كليته هو تجلى الروح وتجسدها ، وكل مرحلة من مراحل التطور التاريخي لها مبدؤها الخاص وهذا المبدأ فى التاريخ هو الروح الخاصة للشعب ، وتعبير خصائص روح الشعب تعبيرا عينيا عن كافة جوانب وعى لشعب ونظمه السياسية والأخلاقية والقانونية ، وتقاليده وعلمه وفنه أيضا ، أى أنه يمكن تفسير الخصائص الجزئية من خلال الخصائص العامة لروح الشعب .

ولذلك حين يشرح هيجل الدين فى الحضارة المصرية القديمة ، فإنه فى نفس الوقت يشرح الفن المصرى ، لأنه يحلل الدين هنا من خلال الفن ، ولهذا يمكن أن نعرض لمراحل الدين التى عرضها هيجل فى ظاهريات الروح ، لنقف من خلاله على تصوره للفن فى هذه المرحلة ، وهذا يعنى أن هيجل فى الظاهريات يدرس الفن والدين باعتبارها وحدة واحدة تعبر عن مضمون واحد ، ثم ينتقل بعدهما إلى المعرفة المطلقة وهى الفلسفة ، بينما فى فلسفة الروح فى الجزء الثالث من موسوعة العلوم الفلسفية يدرس الفن ثم الدين ثم الفلسفة ، كل منهما على حدة فى حديثه عن الروح المطلق (*) :

وسنلاحظ أن هيجل حين يتناول الدين فإنه يتناوله من خلال ثلاثة جوانب : أولها : الفكرة Notion أى موقع الدين من التطور العام لتاريخ الروح ، لأن تاريخ الدين لديه هو تاريخ روح لعالم على نحو ما يعرف ذاته فى الدين بوصفه روحا ، وثانيها : التمثيل الدينى Representation Religion أى كيفية ظهور الدين ، بمعنى التعبير الحضارى عن هذا الدين فى التاريخ والمكان (الأساس التجريبي للتاريخ عند هيجل هو البيئة الجغرافية) ، وثالثها : لعبادة Cult ، وهى كيفية ممارسة الدين فى

(٦٣) هيجل : العقل فى التاريخ ، ص ١٧٩ .

(*) تناول هيجل الفن فى فلسفة الروح من فقرة ٥٥٦ الى فقرة ٥٦٣ . أى من

ص ٢٩٢ الى ص ٢٩٧ من ترجمة ولاس « W. Wallace » .

حياة الفرد والجماعة ، وتطور صورة العبادة في الدين (٦٤) هو الصورة الواضحة التي تتضح في كتاب هيجل « مجازات في فلسفة الدين » ، لانه يقدم تاريخاً لصور العبادة عند الشرقيين كما تتمثل في العبادة الوثنية ، وكما تتمثل في العبادة الشعبية عند اليونان وكما تتمثل في العبادة الروحية في المسيحية ، ونلاحظ أنه هيجل في ظاهريات الروح لا يقدم تاريخ صور العبادة ، وإنما يقدم تاريخ الدين باعتباره تعبيراً عن جدل العلاقة بين المتناهي واللا متناهي .

(أ) الدين الطبيعي : Natural Religion

ويقابل مرحلة الوعي المباشر على مستوى الروح ، وفي هذه المرحلة التي تنقسم بدورها الى ثلاث مراحل ، نرى الانسان في المرحلة الأولى. ينشبه الانسان صورة مكافئة لروحه في عالم الطبيعة فيعبد الى تأليه بعض الموضوعات الطبيعية حيث نرى الفرس يعبدون النور *The God of Light* وأخذ ينسب للنور بعض الأفعال ، بحيث يظل المطلق عند الانسان الشرقي هو ذلك السيد المتجبر الذي يملك القدرة على كل شيء ، بينما الانسان لا يملك القدرة ، وتعتبر هذه الصورة الأولى من الدين الطبيعي عن صورة الاستبداد الشرقي في السياسة ، حيث أنه كان قد بين في فلسفة التاريخ ان الشرق لم يعرف سوى الحاكم الحر والباقي عبيد ، وهذا التصور ذاته انعكس في تصوره لتاريخ الدين أيضاً (٦٥) .

وفي الصورة الثانية من الدين الطبيعي يعبد الانسان الى عبدة بعض الصور الجزئية المتعمدة مثل النبات والحيوان كما هو الحال في الهند ، وهيجل يحدثنا هنا عن ديانة الزهور التي يعبد فيها الانسان بعض النباتات ، ثم تطور الحال ، وظهرت ديانة الحيوانات التي انتشرت في الهند ، وتحليل هيجل لعبادة الحيوان مثل البقر في الهند يرتبط لديه بالصراع بين الجماعات البشرية التي اقترنت بعملية الدفاع عن الرموز والأشكال الحيوانية التي تمثل في نظر كل فريق الجماعة (٦٦) .

Hegel : Lectures on the Philosoph of Religion, trans, by : (٦٤)

Speira and Sanderson, Vol. I, p. 210.

Hegel : Phencmenology of Spirit. Sec. 685-688. (٦٥)

Ibid : Sec. 689-690. (٦٦)

والصورة الثالثة : بدأت حين أصبح العمل وسيلة ورمزا للنوحيد بين الجماعات ، فأصبح الانسان يعيد الاشياء التي يصنعها ، كما هو الحال في مصر القديمة ، وهنا نلتقي بتحليل هيجل للفن المصري القديم. ويفصح عن رايه فيه ، فيبين لنا أن الكثير من الاعمال الفنية الفرعونية كانت تعبيراً عن عملية اكتشاف الروح لذاتها من خلال المادة ، ولم تلبث المعابد والتمائيل ان حلت محل الاهرامات والمسلات ، وبدأ الصانع « الفنان المصري » The Artificer يستخدم النحت والعمارة لكي ينتقل من تصوير الاشياء المجردة الى تصوير الاشياء الحية ، فاستخدم الأعمدة المنحوتة من الحجر لتحقيق الامتزاج بين النبات من جهة والشكل الذهني المنتظم من جهة أخرى وبدأ يعمل على تصوير بعض الاشكال الحيوانية من خلال تصويره هو ومثال ذلك أبى الهول فهو نصف حيوان . ونصف انسان ، وله دلالة الخاصة في الحضارة الفرعونية المصرية القديمة ، وفي المرحلة التالية للفن المصري تحرر النحت المصري من الصورة الحيوانية وركز على الصورة لبشرية (٦٧) .

ورأى هيجل في الفن المصري القديم انه ينقصه التعبير في الخارج عن معناه الباطني ، بمعنى أن الشكل الفني الخارجي للمثال يفتقر للغة الفنية مما يؤدي الى حجب المعنى الباطني العميق (٦٨) ، ويعتبر هيجل ان الفن الذي يحدث توفيقاً بين الداخل والخارج هو الفن الاغريقي .

(ب) دين الفن أو الديانة الجمالية :

ويقابل مرحلة الوعي بالذات ، فاذا كان الدين الطبيعي يعبر عن دين الشرق القديم كما يتمثل في فارس ، والهند ، ومصر القديمة ، فإن دين الفن هو دين الاغريق ، وكان الروح الاغريقي الذي جسّد الأخلاق والفضيلة في مرحلة الروح المباشر في المدينة اليونانية هو الذي يجسد الجمال والفن أيضاً ، واذا كان الفن المصري القديم في نظر هيجل هو عمل صناعي تركيبى ، يخلط بين العناصر والأشكال الغريبة أى بين الفكر

Ibid : Sec. 696.

(٦٨) من الواضح أن هيجل يقوم بتفرقة واضحة بين الفن المصري والفن الاغريقي ، فهو يعتقد أن الاهرامات والمسلات التي تجسد الفن المصري لا تعبر عن فكرة باطنية عميقة أو تخفيها ، ورغم حديثه عن أبى الهول الا أنه من الواضح أنه عجز عن فهمه ، لأنه لم يفهم الفكرة التي يعبر عنها .
لمزيد من التفاصيل عن الفن المصري القديم انظر د- ثروت عكاشة : العين تسعع والآن ترى ، دار المعارف ، القاهرة .

وانطبيعية ، فان الفن الاغريقى هو الذى يعبر عن الحرية الكلية وعن الوعى الذاتى للروح باعتبارها انسانية متناهية .

وأهم ما يميز الفن اليونانى هو اختفاء ذات الفنان فى صميم عمله الفنى ، فلا نلمح حضورا للفنان وذاته فى العمل الفنى كما هو الحال فى الفن المعاصر ، الذى نجد فيه لكل فنان أسلوبه الخاص الذى يتميز به عن أى فنان آخر . ويقسم هيجل مرحلة الدين الذى يتخذ صورة الفن الى ثلاثة تقسيمات فرعية وهى : العمل الفنى المجرد *The Abstract Work of Art* ، حيث يتجلى الروح الاخلاقى لذاته فى صورة أشكال الهية خالصة ، ثم العمل الفنى الحى *The Living Work of Art* حيث يصبح الانسان هو الصورة المشخصة للحقيقة الالهية ، ثم العمل الفنى الروحى *The Spiritual Work of Art* حيث تتجلى الروح من خلال لغة الملاحم ، والتراجيديات والكوميديا (٦٩) .

وفى الصورة الأولى من الديانة الجمالية ، وهى صورة العمل الفنى المجرد ، تمثل الفنان الاغريقى آلهة الاولمب فى صورة وأشكال فنية ، كما عبر عن الروح الدينى من خلال الفنون التجسيمية التى تصور آلهة الاولمب ، ومن خلال الأناشيد الدينية ، التى تصور آلهة اليونان ، ونلاحظ أن هذه الفنون التجسيمية والأناشيد تميل الى الطابع المجرد ، وتختفى منها ذاتية الفنان ، بمعنى أن الصور التشكيلية للآلهة هى صورة مجردة من ذاتية الفنان والانسان ، ولذلك فهى مجرد رموز مثل نسر زيوس Zeus ، وطاقر مينيرفا Minerva (آلهة لحكمة) .

ويرى هيجل أن هناك تقابلا وتمازجا بين الفنون التجسيمية وبين الغنائية ، فالتجريد فى الأناشيد الغنائية يرجع لأسباب مختلفة عن التى تؤدى للتجريد فى الفنون التجسيمية ، لان الأناشيد الدينية تذيب المشاعر الفردية فى كل موحد تخلق منه موجودا واحدا بسيطاً ، وتستحيل الى حياة باطنية ، والتعارض هنا يكون فى حمل الفنون التجسيمية للطابع الخارجى للعمل الفنى ، بينما الفن الغنائى يحمل طابعاً باطنياً ، ويرى هيجل ان الوحدة بين الداخلى والخارج تتحقق فى فعل العبادة لانه الأداة

(٦٩) تحدث هيجل عن هذه المراحل الفنية ولكن تحت عناوين اخرى فتحدث عن الفن الذاتى ، والفن الموضوعى والفن السياسى كتعبير عن الجوانب الجمالية فى الروح اليونانية . (فى كتابه محاضرات فى فلسفة التاريخ) .

See : Hegel : Philosophy of History, trans. by : J. Sibree
Great Books of the Western World. Chicago, 1952, p. 267.

الوحيدة التي تجمع بين الالهى والبشرى أى بين الماهية والوعى بالذات ،
ويظهر هذا فى الاحتفالات التي يقدم فيها اليونانيون القرابين للآلهة (٧٠) .

وفى الصورة الثانية فى العمل الفنى الحى ، لا يبقى العمل الفنى مجردا وإنما يصبح حيا ، وتمثل هذه الصورة من الدين فى الأسرار اليونانية التي حاولت تأليه الانسان ، ولذلك يرى هيجل أن اليونان هو الشعب الأوحده الذى استطاع أن يحقق فى ذاته الوحيدة المباشرة والعنصر الالهى . ويتمثل هذا فى أعمال النحت للبطل الرياضى ، وتكريم الجسم الرياضى باعتباره نموذجا للجمال الانسانى ، فهو عمل فنى حى تشيع فيه الروح ، وهو يكشف عن سر الحياة والوجود .

وفى الصورة الثالثة من الديانة الجمالية، وهو العمل الفنى الروحى، ينتقل من العالم الرياضى الى العالم الأدبى نظرا لان الرجل الرياضى لا يملك سوى جسد دون نطق أو لوجوس Logos ، بينما اللغة كما سبق الإشارة عند هيجل هي الأداة الوحيدة التي تحيل الداخل الى خارج فاللغة الأدبية التي تتمثل فى اشعار هوميروس ، وتراجيديات اسخيلوس وسوفوكليس وكوميديا أرسطوفانيس تجعل الروح اليوناني يتسبأى بنفسه نحو الكلية أو الشمول ، وقد نشأ العالم الأدبى اليونانى من خلال التراجيديا أو المأساة ثم ما لبث أن انحل وأقبل فى عصر الكوميديا أو الملهة .

وقد أشرنا فيما سبق ونحن بصدد الروح المباشر فى الحضارة اليونانية كيف استخدم هيجل مسرحية « انتيجون » للتعبير عن بداية التعارض بين القانون الالهى والقانون البشرى أو الصراع بين الارادات الفردية ، حين بين هيجل « أن انتيجون على حق من وجهة نظرها وهي تمثل الحق فى ضمير كل انسان ، وكذلك كليون على حق فى نظر نفسه لانه يمثل حقوق الدولة . فالتخلاف لا يقبل التوفيق ، ولا بد لكل منهما أن يشفى وهذه هي التراجيديا » (٧١) .

Hegel's Theory of Aesthetics in the phenomenology : Essay (٧٠)
by : Howard P. Kainz. From Idealistic Studies, pp. 81-93.

(٧١) د. فوزى فهمى : المفهوم التراجيضى والدراما الحديثة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١٧ .

وفى هذه الصورة من العمل الفنى الروحى ، يتحدثنا هيجل عن الملحمة Epic والمأساة Tragedy ، والملهة Comedy ، فالملحمة عند هيجل هى تعبير انساني عن العالم الالهى ، وليس هناك مكان للفردية فى الملحمة ، وانما نجد الحاكم المطلق (٧٢) ، أما فى التراجيديا فالانسان يواجه القدرة وهو مصبوغ بهذا الطابع الكلى ، كما نجد فى رواية انتيجون التى يمثل ارادة كلية رغم تعيينها الجزئى فى احداث الدراما ، ويرى هيجل أن التراجيديا اليونانية تعبر عن الحرية والاستقلال الذاتى التى تتصف بهما الاداة البشرية .

أما الكوميديا فىرى هيجل انها تعبر عن احساس الانسان بالوحدة وهى التى مهدت لظهور المسيحية ، التى ظهرت نتيجة ل احساس الانسان بالتمزق والشقاء وعجزه عن تجاوزه ، وهذا ما أدى الى ظهور الدين المنزّل ، أو ديانة الوحي (٧٣) .

(ج) ديانة الوحي أو الدين المنزّل Revealed Religion

وهى المرحلة الثانية فى جدل الدين ، التى يقدم فيها هيجل ارمصاصاته التاريخية لظهور الديانة المسيحية التى يعتبرها الديانة المطلقة ، فهو يرى أن الديانات الشرقية (الدين الطبيعى) هى دياناات خوف و رهبة ، لان الاله متعال على الوجود المتناهى بينما الديانات اليونانية خلعت على الالهة طابعا بشريا ، وصاغ الشعراء والفنانون آلهة الاولب ، حتى جاء الوعى الشقى لذى أظهر لحاجة لظهور الديانة المسيحية التى يعتبرها هيجل نهاية المطاف ، وبالطبع لا يخفى هيجل تحيزه هنا ضد الديانات الأخرى ، وقد يرجع هذا الى عدم دقة المعلومات التى تلقاها هيجل عن البلاد الأخرى ، لا سيما أن موقفه من الفنون الأخرى لشعوب الشرق يحمل أيضا طابعا فيه قدر من التحامل على حضارات وثقافة الشرق ، والحقيقة أننا لسنا بصدد تحليل فلسفة الدين عند هيجل رغم أهميتها فى فلسفة الحضارة لديه ، لان الهم الرئيسى لهذا البحث هو إبراز العلاقة بين الفن والحضارة عند هيجل ، والواقع ان الدين عند هيجل هو الذى يبرز هذه العلاقة ، لانه اذا كان كائن قد فرق بين الجمال والجلال ، فان هيجل قد ميز بين دين الجلال (الدين اليهودى) ودين الجمال عند اليونان ، وهو دين الضرورة الكونية التى عبر عنها الشعراء فى مقابل الحرية الفردية

Howard P. Kainz : Hegel's Theory of Aesthetics. p. 92. (٧٢)

Ibid : p. 91. (٧٣)

التي عبر عنها الفلاسفة في اليونان . وهذه الضرورة الكونية الدينية قد عبرت عن نفسها من خلال عمل فنى ، فالعلاقة الحضارية بين الفن والدين تظهر عند اليونان ، حين نجد الأساطير اليونانية تصور مختلف جوانب الانسان الحضارية ، فزيوس اله السياسة والقوانين والسلطان ، والانسان هو الحرية والعقل كما هو واضح من أسطورة بروميثيوس رمز الانسان الحضارى .

وقد بين هيجل ارتباط الدين والفن ، فإذا كان الفن تعبيراً عن الحدوس الدينية فيمكن القول ان الدين في احدى مراحل ، نظرة للعالم ، كما هو الحال في الدين اليونانى ، واستطاع الدين أن يعبر عن نفسه في أعمال فنية شاهقة في العمارة والنحت والتصوير ، ولكن الدين المطلق عند هيجل يعبر عن نفسه أصلى تعبير في « الشامل » أى في الشعر والموسيقى والأوبرا ، وقد عبر هيربرت ريد عن هذه الفكرة عند هيجل في كتابه « فلسفة الفن » فيقول : ان تطور الوعي الدينى يبين لنا كيف كان الدين البدائى ديناً طقسياً يتطلب الفن ضرورة ، وتختلط طقوسه بالتعبير الفنى ، الا أنه الدين متى بلغ مرحلة الايمان فان اعتماده على التعبير الفنى لا يصبح ضرورياً ، بل ممكناً ، فقد تدخل الأساليب الفنية في صياغة بعض الرموز الدينية لتقريبها للعامة ، ولكن متى بلغ الدين مرحلة التعقل أمكنه الاستغناء عن الأساليب الحسية والفنية بالتصورات الفلسفية والتأملات الفردية (٧٤) .

وقد عبر هيجل عن هذا المعنى أيضاً في محاضراته في « الاستطيقا » فيقول عن تداخل الفن والدين والفلسفة : « لا يندر أن يستخدم الدين الفن لجعل الحقيقة الدينية أكثر محسوسة وأسهل مثلاً على الخيال » (٧٥) ومن هذا القبيل فان كان لدى الإغريق على سبيل المثال اسمى شكل يمكن فيه للشعب أن يتصور الآلهة ، وأن يعي الحقيقة ، كذا أضحي فنانونا اليونان وشعراؤها خالقى آلهتها ، أى أن الفنانين أعطوا أهمهم تصورا محددا لحياة الآلهة ، وأفعالها ، كما أعطوا الدين مضمونا محددا .

(٧٤) اقتبسته د . أميرة حلمي مطر في دراستها هيجل وفلسفة الجمال ، مجلة الفكر

الحاضر ، سبتمبر ١٩٧٦ ، ص ٨٣ .

Hegel : Aesthetics, p. 102.

(٧٥)

تعقيب :

يتبين لنا من التحليل السابق الذي قدمناه عن الحقيقة عند هييجل ، أن الاساس النظرى لفلسفة الحضارة والفن لديه يتبدى فى وحدة الأنطولوجيا ، والمنطق ، ونظرية المعرفة باعتبارهم تعبيراً عن الكل ولذلك فالفكر عنده هو الوعى الكلى ، بمعنى أنه نسق تشكل تاريخياً وتطور تاريخياً ، وهذا النسق يضم جميع المعايير والنماذج العامة ، سواء القواعد الأخلاقية التى تنظم حياة الناس اليومية أو القواعد القانونية أو أشكال التنظيم السياسى ، وكل أنماط النشاط للإنسان ، والفكر عند هييجل له طابع عيى ؛ ولذلك فهو يرى نفسه فيما يخلقه ، فى مرآة العالم الخارجى ، وأشكال تحققه الخارجية ، التى يقترب فيها ، وتلك الأشكال تبدأ من اللغة ، لان الكلمة هى الأداة الأولى للتموضع الخارجى للفكر ؛ ثم يتموضع الفكر فى المؤسسات الخارجية ، وفى نتاج الإنسان (٧٦) .

فالفكر عملية لا تعبر عن نفسها فى اللغة فحسب ، بل فى تغيير الأشياء وصنع الأحداث ، أى فى خلق الثقافة الروحية للشعب المتجسدة مادياً ، وهذا يعنى أن الدولة عند هييجل هى فكر متجسد فى منازل المدن وقوانينها وعلومها وفننها ، مثلما نقول ان المؤسسات الاجتماعية والقانونية هى فكر متجسد تنظم العلاقة بين الإنا والآخر ، بين الوجود فى ذاته ، والوجود لذاته .

وتاريخ الحضارة هو تجل خارجى لقوة الفكر ، لمفهوم الإنسان عن نفسه ، وعن خطيته وغاياته كما سبق أن أوضحنا هذا فى معرض الحديث عن فلسفة الحضارة عنده .

والعلاقة بين الفكر وموضوعاته هى علاقة باطنية ، فالذات والموضوع لهما هوية واحدة كل منهما يتحول الى الآخر ، وليساً ضددين ، والهوية هنا بمعنى الهوية فى الاختلاف ، لان الخلق الهيكل يعنى أن الذات تخلق نفسها فى الآخر ، ولذلك فالموضوع الذى خلقته ليس الا الذات فى ظاهرها الخارجى ، الذات التى تحركها الرغبة وتقوم بالعمل ، بمعنى أن علاقة الذات الواعية الفاعلة بنتاج عملها هى فى نهاية المطاف علاقة بنفسها . والذات الخالقة لا تستطيع قبل الخلق أن تكون هى نفسها فى

(٧٦) هيربرت ماكيوز : نظرية الوجود عند هييجل اساس الفلسفة التاريخية ، ترجمة

ابراهيم فتحى ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٧ .

كمانها ، لان تطورها أو تحققها لا يتم الا من خلال أفعالها (٧٧) ، وقد سبق أن أوضحنا هذا من خلال تفسير هيجل لمفهوم النفس الجميلة اننى لا تريد أن تلوث طهارتها الأصلية بالفعل ، وتكتفى بالحكم على الآخرين وادانتهم .

وقد بين هيجل فى الظاهريات أن خلق الموضوع بواسطة انذات يتم على المستوى الانسانى والميتافيزيقى أيضا ، هذا لديه فى كون الفكرة المطلقة أو الروح أو العقل توجد فى أفكار وأذهان الافراد فى التاريخ . ولذلك تعتبر « ظاهريات الروح » هى التاريخ المنطقى لوعى البشر ، بينما فلسفة التاريخ هى تحقيق الروح فى مسيرة التاريخ الكلى . قالدول والشعوب والافراد كل منهم ينهض بدوره فى هذه المسيرة تبعا لمبدئه الخاص ، الذى تعبر عنه فى دستورهما وتحقيقه فى تطورها التاريخى (٧٨) ، وبما أن التاريخ هو تجسد الروح فى شكل حادثة وفى شكل الواقع الطبيعى المباشر فان درجات التطور تكون معطاة كمبادئ طبيعية ، « توجد فى صيغة حدود خارجية متعددة ، بحيث يتلقى كل شعب حدا منها ، وهذا هو الوجود الجغرافى والأنثروبولوجى للروح » (٧٩) .

وهذا يبين أن لكل شعب مبدأ طبيعيا ، وتكون مهمته هى تحقيق هذا المبدأ فى مسيرة الروح الكلى ، فالشعب يسيطر على التاريخ الكلى حين يتطابق مبدؤه الخاص مع المرحلة التى يعيش فيها ، وهذا لا يحدث لشعب ما الا مرة واحدة فى التاريخ ، حيث يمثل - حينذاك - المرحلة الراهنة من مراحل نمو روح لعالم ، والشعوب الأخرى لا يقيم لها التاريخ الكلى وزنا (٨٠) .

(٧٧) المرجع السابق : ص ٨ .

Hegel : Philosophy of Right, Sec. 349, p. 217.

(٧٨)

Ibid : Sec. 346, p. 217.

(٨٠) يبين هيجل التطور الخاص لشعب ما فى أصول فلسفة الحق ، على أساس فكرة النفى ، فحين يدرك الشعب موضوعيا مرحلة وعيه لذاته ، ويزيد التاريخ الكلى . لأنه يعبر عن هذه المرحلة ، فانه فى الوقت نفسه يدخل مرحلة الانحطاط والسقوط . لأن ظهور مبدؤه الخاص ، يعنى أن هناك حيناً آخر فى شعب آخر يتخطاه . لكى يعين انتقال الروح الى هذا المبدأ الجديد . وانتقال التاريخ الكلى إلى شعب آخر . وبدءاً من هذه المرحلة الجديدة ينفذ الشعب الاول أهميته المطلقة .

Ibid : Sec. 347, pp. 217-218.

والحقيقة ان النقد الذى يمكن أن يوجه الى فلسفة الحضارة عند هيجل هو نقد جزئى ، لانه سيتناول بعض آراء هيجل عن شعوب التاريخ الكلى ومعلوماته التاريخية ، وعدم مطابقتها للواقع الفعلى فى ضوء الدراسات التاريخية والأنثروبولوجية المعاصرة ، لكن هناك صعوبة فى توجيه النقد لتفسيره للمخطوط العامة فى فلسفة الحضارة لديه ، ويمكن الرد على النقد الذى يتناول بعض المعلومات فى تفسيره لهذه الحضارة أو تلك ، ان هيجل لا يقدم هذه المعلومات الجزئية عن حضارة الشرق واليونان كبراهين يثبت بها صحة أفكاره ، وانما يقدمها كأمثلة فقط ، مثلما يبين لنا أن الإنسانية مرت بأربع مراحل ، وكل شعب ينهض بدوره ، لكى يحتاز مرحلة فى الدرب الذى يعينه الروح له ، فالطفولة هى الشرق والطغيان الشرقى ، والشباب هو العالم اليونانى والرجولة هى الامبراطورية الرومانية ، وتقابل الامبراطورية الجرمانية العالم المسيحى أو لشيخوخة، مع العلم - بالطبع - ان هيجل لا يأخذ بالنموذج البيولوجى بحرفيته كما هو الحال عند بعض فلاسفة الحضارة الذين يشبهون الأمة بالكائن البيولوجى فى دورته الحياتية ، لان الشيخوخة عند هيجل هى النضج الكامل للروح .

ولم نحاول الاستطراد فى شرح هذه المراحل الأربع للتاريخ الكلى ، لان سمات هذه المراحل سوف تتضح بشكل غير مباشر فى تحليلنا لتاريخ الفن عند هيجل فى الفصل الخامس من هذا البحث .

يبقى فى هذا الجزء أن نجيب عن التساؤل الذى يتبادر الى الأذهان حين نناقش نظرية هيجل الجمالية من خلال ظاهريات الروح ، وهو ماذا نقصد حين نقول ان الدين هو أساس الفن عند هيجل ؟ وهل يعنى التوحيد بينهما ؟

والحقيقة أن علاقة الفن والدين لا يناقشها هيجل فى ظاهريات الروح فحسب ، وانما فى محاضراته فى « الاستطابقا » أيضا ، لكنه فى الظاهريات يتحدث عن مرحلة معينة من التاريخ الكلى ، ومرحلة خاصة بتطور الفن وتطور الدين . فاذا أردنا أن نعرف ما هو الدين ، وما هو الفن ، فان هذا يتطلب منا أن ندرك الحركة أو الصيرورة التى تكون بها الدين ، والفن فى خصوصيتهما النوعية ، وصيرورة الفن والدين تعبير عن الصيرورة الكلية .

ولذلك فحين يربط بين الدين والفن ، فانه يربط بينهما في المرحلة التي أودعت الشعوب في الفن اسمى معانيها • بحيث أصبح يشكل لدينا الوسيلة الوحيدة لفهم دين شعب من الشعوب ، ولكن الفن يكتسب مكانته الخاصة بعد أن يكون قد تطور الدين ، وحقق ماهيته الفعلية ، فالفن قد يكون من بعض الوجوه ديناً حين لا يكون الدين قد تجل لنفسه ، وعندما لا يكون قد فهم نفسه على أنه دين منزل ، ولذلك لعله من الأفضل أن نقول ان الجمال دين عند الاغريق بدلا من الدين الجمال ، لاننا نجد لدى الاغريق الخلط بين عبادة الآلهة وعبادة الأشكال الفنية •

وعلى الرغم من أن هدف ومضمون الفن والدين والفلسفة واحد ، لكن هيجل لا يوحد بينهما لأن الفن يتميز عنهما – أي الدين والفلسفة – في امتلاكه القدرة على اعطاء تصور حسي عن المصاني الرفيعة يجعلها في متناولنا •

والحقيقة انه يمكن القول ان هيجل يجعل من الدين أساسا للفن على أساس فكرة الحرية ، لأن الجمال يرتبط لديه بالحرية ، فهو ينتقد الفن والجمال في العالم الشرقي ، لانه يفتقد للحرية ، لأن الطغنان الشرقي يخلط بين الأب والله والحاكم السياسي ، والفرد الوحيد الحر هو الملك ، والنظام الاجتماعي والنظام الالهى شيء واحد ، ولذلك فالقانون والدين شيء واحد ، ولذلك فان علاقة الفن بالدين في هذه المرحلة من التاريخ الكلى ، هي نفسها علاقة القانون بالدين ، وعلاقة الأخلاق بالدين أيضا ، ولذلك فحين يعجب هيجل باليونان ، لأن المنتصر الجمال ازدهر لديهم ، لأن الحرية موجودة لدى البعض ، ولذلك ينتقد أيضا الفن في الفصول الوسطى لأنه ليس هناك حرية شخصية •

والحرية تظهر في الفن عند هيجل على مستويين ، أولهما أن الفن تعبير عن الحرية لأنه تعبير عن الحياة الداخلية ، وثانيهما أن العناصر الأساسية لوحدة الشكل والمضمون في أي عمل فني تنطوي على صراع بين الحرية وضرورة مثل اللحن في العمل الموسيقي •

وهكذا يتبين لنا أن الفن مرتبط بالدين مادام الدين لم يتطور ولم يجد ماهيته الفعلية ، وهذا ما تعبر عنه رؤية هيجل الجمالية في ظاهريات الروح ، ولكن في كتابه عن الاستطيقا ، نجد أن هيجل يتخذ من الدين مدخلا للحديث عن الفنون الجزئية كالعبارة والنحت والتصوير والشعر والموسيقى ، لأنه يرى أن الله هو الذى يؤلف المركز ، وهو الغاية التي تسعى اليه الفنون ، لأنه في الدين نجد التسامى الذى لا يفصل بين الذاتية والموضوعية •

الفصل الثالث

ميتافيزيقا الجميل

تمهيد :

احتل الفن مكانة كبيرة في فلسفة هيجل ، ويرجع هذا لاهتمامه بالفن (١) ، لأنه عاش في عصر شهد نشاطا هائلا في الأدب والفنون ،

(١) ظهر اهتمام هيجل بالفن مبكرا ، فتمنشتا كثيرا من المصادر التي تناولت حياته من شغله بالأدب اليونانية وهو دون الأساسه عشر من عمره . حيث ترجم بعض أعمال سوفوكليس ويوريبيدس ، وحين كان تلميذا في معهد تروينجن تأثر بزميلين له ، أولهما الشاعر عريف الحص هولدرلين (١٧٧٠ - ١٨٤٢) الذي كان شديد الحماس للفنانية اليونانية . وقد كتب هيجل قصيدة اهداءا إلى هولدرلين سنة ١٧٩٦ ، والثانيهما الفيلسوف شلنج ، الذي تأثر هيجل بترفضه الموسوع لفنون مصره ، لأن شلنج كتب محاضراته في الفلسفة الفن سنة ١٨٠١ ، (كما يهتئا لهدلبلاند في كتابه عن تاريخ الفلسفة ، ص ٥٧٠) ، وقد عاصر هيجل للحركة الرومانتيكية وحركة الاندفاع والمغامرة Storm und Drang اللتين أثرتا في أدب وفنون ذلك العصر .

وتشير بعض الأبحاث إلى العلاقة الروحية بين هيجل وهولدرلين . وكيف انتمتحت هذه العلاقة إلى أعمال هيجل فيما بعد ولاسيما في دراساته حول علم الجمال ، ومن هذه الدراسات الهامة Hegel and Holderlin التي كتبها Dieter Henrich في المجلة الفلسفية لدراسات مثالية Idealistic Studies (من ص ١٥١ حتى ص ١٧٢)

ويكفى أن تعلم أن ألمانيا - في ذلك العصر - كان يعيش في ربوعها كل من جوته Goeth ، وشيلر Schiller (١٧٥٩ - ١٨٠٥) ، وهو لدولن Hölderlin وبيتهوفن Beethoven (١٧٧٠ - ١٨٢٧) ، وغيرهم ، ولذلك فهو عصر الفن والفنون بأسمى معانيه ، وكان من الطبيعي أن يتفاعل هيغل مع تلك البيئة الفنية الفنية . وإذا كان هيغل قد تناول الفن في معظم كتبه بشكل غير مباشر ، فإنه تناول الجمال والفن بشكل مباشر في كتابه (الضخم) « علم الجمال » ، « محاضرات في فلسفة الفن الجميل » (٢) ، ويعتبر هذا الكتاب أهم مصدر لدراسة نظرية هيغل الجمالية ، لأنه يتضح فيه أنه رؤيته للفن غير منفصلة عن فلسفته العامة ، بل أنه يكرر فيه كثيرا من آرائه في المنطق والروح والتاريخ والحضارة ، لأنه ربط حديثه في الفن بأفكاره وآرائه الفلسفية ، خاصة في فلسفة الروح ، وظاهريات الروح ، وفلسفة التاريخ ، لأنه يربط الفن بالحقيقة - كما سيتضح هذا بعد عرض رؤية هيغل - التي لا تفصل بين رؤيته الكلية ، وبين تطبيقاته المختلفة . والكتاب يكشف عن الخصائص النوعية للعقيدة الهيغلية ، في تناولها لأي موضوع من الموضوعات ، حيث نجده يوضح الفكرة الأساسية من خلال تحليل عميق للموضوع في تكامل منطقي متناغم ، بالإضافة إلى توثيق مدهش في غناه ، فغنى محتوى الكتاب يكشف عن استيعاب هيغل الموسوعي للأعمال الفنية منذ اليونان حتى عصره ، فالنص ينتقل بنا من الشعر الإسلامي إلى فنية رفاييل ، ومن الأدب الهندي في دلالاته الرمزية إلى شيلر في تأويلاته الجمالية ، ومن أساطير هوميروس وسوفوكليس إلى أعمال شكسبير . وبالطبع قد يجد الباحث المتخصص في بعض الموضوعات التي يدرسها هيغل بعض

الصادرة عن جامعة Tulane سنة ١٩٦٠ التي أبرزت اثر هولداين في مؤلفات الشباب .

وقد أشار كوفمان إلى اثر الرومانتيكية على هيغل ، لاسيما في فترة حياته الأولى ، التي قضى فيها في فيينا . حيث كانت هذه المدينة هي العاصمة العقلية للاتجاه الرومانتيكي ، ومعرضا حافلا بالأدب والفنون .

See : W. Kaufmann : Hegel : Reinterpretation, Texts and Commentary, Doubleday & Company, New York, 1965, p. 36, and see same author, From Shakespeare to Existentialism, An Original Study . Princeton University Press, New Jersey, p. 98.

(٧) كان هذا الكتاب - في الأصل - مجموعة من المحاضرات التي ألقاها هيغل على طلابه في ميديلبرج ، وبرلين خلال الأعوام الدراسية ١٨١٨ - ١٨٢٩ ، ثم قام تلاميذ الفيلسوف بعد وفاته ١٨٣١ بجمع تلك البروس ومراجعتها على المخطوطة التي عثروا عليها ضمن أوراقه ، وظهرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب بالألمانية ، سنة ١٨٣٥ .

Bernard Bosanquet : A History of Aesthetic. Meridian Books, New York, 1957, p. 334.

المعلومات غير الدقيقة ، مثل قوله : ان مصر القديمة لم تعرف الأدب المسرحى رغم وجود اللغة الهيروغليفية (٣) ، وقد أثبت بعض الباحثين وجود أعمال مسرحية لدى قدماء المصريين ، واستدل على ذلك بوجود برديات بها خطوات عن فن الاخراج المسرحى (٤) ، لكن يبدو أن هذه المعلومات لم تكن متاحة - فى عصره - وقد يجد البعض مبالغاة أو تعميمات مثل حديثه عن الشعر والفن الإسلامى ، ولكن رغم هذه الهفوات ، لا يمكن انكار أهمية رؤية هيجل للجمال والفن ، وأثر هذه الرؤية فى تاريخ الثقافة الغربية ، وتطور الدراسات الجمالية ، ولذلك فرغم بعض التحفظات حول بعض المعلومات الواردة فى الكتاب ، وجول طريقة تناول بعض الفنون ، يمكن القول بأنه لم يسبق لفيلسوف ما أن قدم دراسة موسوعية عن الجمال والفن - وقدم فيها نظرية جمالية خاصة به - يمثل هذا العمق الذى قدم به هيجل هذا الكتاب (*) .

ولابد أن نشير الى أنه اذا كانت نقطة البداية فى ظاهريات الروح عند هيجل نقد الفلسفة الكانطية فإن كتابه علم الجمال ، يبدأ أيضا بنفسه البداية ، وهذا يبين الادراك الهيجلى العميق لنواقص ملكة الحكم الكانطية التى حاول بها أن يربط - أى كانط - بين عالم الضرورة وعالم الإرادة ، وسوف أعرض لنقد هيجل فى الفصل الرابع من هذا البحث ، « لأن نظرية هيجل فى الفن تكون جزءا جوهريا فى فلسفته الميتافيزيقية ، ولهذا فهو يفند نظرية كانط الجمالية » (٥) .

(٣) هيجل : العالم الشرقى : ترجمة د* امام عبد الفتاح ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٨٨ .

(٤) د* ثروت عكاشة : فن الاخراج عند قدماء المصريين مجلة القاهرة ، وانظر أيضا روايات وقصص مصرية من العصر الفرعونى ترجمها عن الهيروغليفية ج* لوفيفر ، وترجمها الى العربية د* على حافظ سلسلة الالف كتاب . القاهرة . العدد (٦٦) .

(*) من الفلاسفة الذين تقدموا عرضا موسوعيا لمجالات الفن المتعددة . لكنه لم يقدم نظرية فلسفية متكاملة فى الفن . تجد شلنج ، ورغم أنه ربط حديثه فى الفن بأفكاره وأرائه الفلسفية ، خاصة أرائه فى فلسفة الطبيعة . فكما أنه اعتبر الطبيعة تجليا للمطلق ، كذلك اعتبر الفن هو التجلى المتناهى للمطلق اللامتناهى الا أنه لم يقدم نظرية فى الفن ، ولزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر :

- ابراهيم خطاب : الفلسفة المثالية عند شلنج ، مخطوطة : رسالة ماجستير اشراف د* نازلى اسماعيل ، كلية البنات جامعة عين شمس ١٩٧٦ . ص ٢٤٢ - ٢٨٨ .
(٥) انظر . Jack Kaminsky : Hegel on Art, p. 29.

١ - مكانة الفن في ميتافيزيقا هيجل :

إذا تساءلنا ما هو الجمال ؟ ، فإن تاريخ الفلسفة يعرض اجابتين ، أولهما : الاتجاه الذى يرى أن الجمال لا يمكن أن يقدم فى تصورات ، لأنه قيمة (فى ذاتها) لا يكن ادراكها لأن الأشياء المتناهية والعرضية هى التى يمكن ادراكها ، والجمال غير متناه وغير عرضى ، ويمثل هذا الاتجاه بشكل واضح كانط Kant (٦) وثانيهما : الاتجاه الذى يرى على العكس من ذلك ، فالجمال كالحقيقة ، ليست شيئاً فى ذاته ، وإنما الحقيقى له طابع عینى وواقعى ، ويمثل هذا الاتجاه هيجل ، الذى يرى « أن الجمال نمط معين لتمثيل الحقيقة واطهارها فى طابع حسی » (٧) ، ولذلك يبدأ هيجل محاضراته فى علم الجمال بالرد على كانط ، ويرى هيجل أنه ما وصل اليه كانط هو نتيجة لفصله بين عالم الظواهر Phomena وبين عالم الشئ فى ذاته Nomena بينما الجمال - فى رأى هيجل - ليس تجريداً من تجريدات ملكة الفهم ، وإنما هو فى ذاته العینى والمطلق ، ويتميز هيجل الفكرة المطلقة Absolute Idea (*) . ولذلك فإنه يكرس مقدمة الجزء الأول فى الرد على الفلسفة الكانطية فى علم الجمال ، عن طريق توضيح مكانة الفن فى علاقته بالعالم المتناهى ، وفى علاقته بالدين والفلسفة (٨) ، لكى يوضح العلاقة بين الروح والطبيعة ، ويبين كيف تتطور الروح من المتناهى الى الروح لمطلق . ويرى هيجل أن رؤية كانط ترجع الى اعتقاد كانط بمحدودية الطابع المتناهى للروح النظرى والعمل ، وبالتالي محدودية المعرفة ، وترجع أيضاً الى وضع كانط للعقل والطبيعة فى مستوى واحد ، بينما يرى هيجل أن ادراك الروح لحقيقته من خلال وعيه بتناهيته يوصل

(٦) عرض كانط للجمال بشكل تفصيلى فى كتابه The Critique of Judgment ، ترجمة Oxford, 1952. James C. Meredith وسوف نشير إليه فى الفصل الرابع .

(٧) Hegel : Aesthetics, trans. by : T.M. Knox, Oxford, 1975,

(*) سوف اشرح بعد ذلك معنى مصطلح « الفكرة » للفن عند هيجل وذات طابع

كلى وعینى معا .

(٨) .

الى تطور الروح الى المطلق ، ونلاحظ ان وجهه نظر هيجل التى يستنبطها لتطور الروح فى كتابه (علم الجمال) ، لى يوضح مكانة الفن من العالم المتناهى ومن الدين والفلسفة ، هى التى عرضها فى فلسفة الروح (الجزء الثالث من الموسوعة الفلسفية) حيث يبدأ بالروح الذاتى ، ثم الروح الموضوعى ، ثم الروح المطلق ، وهذا التطور المنطقي - الذى يقدمه هيجل - يمرض من خلال وعى الروح بتناهيته من خلال الطبيعة ، اى من خلال السلب ، ويقدر ما يكون الروح على صنه فى وجوده بالطبيعة يكون هو الروح المتناهى ، وحيث يحدث تطور للروح الذاتى من خلال السلب الى الروح الموضوعى ، ولكن يبقى كل منهما منفصلا عن الآخر ، فالروح الذاتى الذى يمثل الداخل ، والروح الموضوعى يمثل الخارج ، أى أنهما يمثلان الذات والموضوع ، ومن ثم فكل منهما متناه ، « ولكن من طبيعة الروح نفسها أن تكون لا متناهية ، وهكذا تنشأ ضرورة تجاوز الروح لذاتيها وموضوعيتها المتناهية ، وتصبح روحا مطلقة لا متناهية ، والروح لى تصبح مطلقة ينبغي عليها أن تتجاوز التقسيم الى ذاتية وموضوعية . وهو التقسيم الذى خلقته داخل نفسها ، بحيث تضم الجانبين معا فى وحدة عينية » (٩) ، اى أن الروح المطلق لابد أن يكون ذاتا وموضوعا فى آن معا ، والروح المطلق يتخذ من ذاته وحدها موضوعا له ، ويرى هيجل انه لا يمكن أن نصل الى مرحلة الروح المطلق الا حين يتحقق العقل من أن موضوعه الذى يعارضه أيا كان نوعه ماديا أو غير مادى ليس شيئا آخر سوى الروح ذاته ، اى حين يتحقق من أنه هو نفسه الوجود بأمره ، والحقيقة الراقية كلها ، ولذلك يمكن القول اذا كان الروح المطلق لا يوجد بالفعل الا بوصفه الوعى البشرى الذاتى (*) فيمكن بناء على ذلك أن نقول ان الروح المطلق هو المعرفة التى ننرك بها الموجودات البشرية المطلق ، وكل الطرق التى يمكن فيها للموجودات البشرية أن تعي المطلق سواء عن طريق الفن ، أم الدين ، أم الفلسفة فانها كلها دروب الروح المطلق .

ولذلك يرى هيجل أن الروح المطلق يعارض نفسه بنفسه من خلال وحدته ، لانه يريد أن يتعرف على ذاته من خلال الفن والدين والفلسفة ، والفن - لديه - يعادل الدين والفلسفة ويساويهما فى المضمون ، والقاسم المشترك بين الفن والدين والفلسفة هو أن الروح المتناهى يمارس فعله

(٩) ستينس . فلسفة هيجل ، الترجمة العربية (مرجع سبق الاشارة اليه) .

على موضوع مطلق هو الحقيقة المطلقة ، ففي الدين يرقى الإنسان بنفسه الى ما فوق اهتماماته الشخصية الى الحق ، وكذلك الفلسفة . كما سبق أن بينت في الفصل الأول من هذا البحث - فإن موضوعها هو الحقيقة عينها ، أي أن الدين والفن والفلسفة لا تختلف الا في الشكل أما موضوعها فواحد (١٠) . وهكذا يبين هيغل أن الفن يدرس ضمن الروح المطلق . وهذا يعني - من جهة أولى - أن الفن يسمى على الطبيعة ويسمى على الروح المتناهي ، ويترتب على هذا - من جهة ثانية - أنه الفن لا يتفق مع مضمار المنطق ، حيث ينشط الفكر ويتطور من أجل ذاته ، ولا مع مضمار الطبيعة حيث يتموضع الفكر بشكل مجرد ، لأنه لو كان الجمال الفني له صفة منطقية ، ما اكتسب الفن هذا المكانة من التمايز ومخاطبة مستويات مختلفة في الإنسان . ولذا يرى هيغل أن الجمال الفني لا وجود له في الطبيعة ، وهي الواقع العيني للفكر ، وهو بالتالي ليس ذا صفة منطقية (١١) .

ضرورة الفن :

يستترعى الانتباه هنا ، أن هيغل لا يتحدث مباشرة عن فكرة الجمال ، وإنما كمعادته دائما لا يتناول الأشياء مباشرة وإنما من خلال التوسط . ولذلك نجده يتجاوز ما ألفناه في كتب الفلاسفة من عادات ذهنية ، فهو يتساءل عن ضرورة الخلق الفني في حياة الإنسان ووجوده قبل أن يتحدث عن فكرة الجمال ، ولا يحلل فكرة الجمال الا بناء على تحليله لضرورة الفن ، وهذا ما يؤكد لنا الطابع الجليل لمنهجه في تناول الموضوعات ، حتى وهو يتناول بعض الموضوعات التي تبدو مجردة مثل فكرة الجمال ، فهو قبل أن يبحث هذه الفكرة يبحث عن الطابع العيني والواقعي لها قبل أن يتحدث عنها بشكل مفصل يكشف عن الجوانب النوعية الخاصة بها .

(١) ولذلك فهو حين يحاول تحديده ضرورة الفن فإنه يبدأ أولا بتحديد مكانة الفن في حياتنا اليومية ، فيرى هيغل أنه لو تأملنا المضمون الكامل للوجود الانساني ، سنجد أنه ينطوي على عدد كبير من الاهتمامات والحاجات الانسانية ، تبدأ بالحاجات المادية ، وقد قامت صفاعات عديدة

Hegel : Aesthetics, p. 94.

(١٠)

Ibid : p. 94.

(١١)

لاشباع حاجات الانسان المادية مثل الطعام والشراب والمأكل والملبس ، ثم تليها القوانين التي تنظم الحاجات المادية بين الافراد والطبقات التي تتمثل في الشرائع وقوانين الأسرة والدولة ، ثم الحاجة الدينية في نفس كل انسان في جملة المعارف والعلوم ، وفي وسط هذه الحاجات والاهتمامات الانسانية تتم ممارسة النشاط الفني - بشكل غير منفصل - نتيجة لحاجة الانسان الروحية الى الجمال التي لا يستطيع الانسان اشباعها في أى اهتمام أو حاجة من الحاجات السابقة (١٢) ، ويمكن هنا ان نتساءل ما هي الضرورة الملائكية التي تدفعنا الى الاهتمام بالجمال ، في زمرة هذه الحاجات السابقة ؟ ويرى هيجل ان الحاجات الانسانية ليست منفصلة عن بعضها ، بمعنى أن الانسان لا يعيش وفق حاجاته المادية فحسب ، وانما يحتاج الى اشباع حاجته الاجتماعية والروحية . فالحاجات المادية غير منفصلة عن الحاجات الاجتماعية ، وهي بدورها غير منفصلة عن الحاجات الروحية المتمثلة في الدين ، وهذا يعنى أن كل دائرة من هذه الحاجات مكملة لبعضها بعضا (١٣) والانسان بطبيعته - يسعى دوما الى تجاوز الحاجات التي تشغل منزلة دنيا الى حاجات أعلى ، فمثلا الانسان أصبح لا يستخدم الطعام كما كان يستخدمه الانسان البدائي ، وانما تطور في أشكال الطهي والتناول ، لكي يلبي حاجات أعمق وأوسع ، وهذا يبين أن الفن يتدخل في صميم وجود الانسان ، فلم يعد الانسان يرتدى أى شيء ، وانما أصبح يلون ويختار أنواعا مختلفة من الكساء . وهذا يعنى أن ضرورة الفن جزء متداخل في نسيج الوجود الانساني المرتبط بدوائر الحاجات الانسانية المتشابهة والمتراصة .

(ب) هناك ضرورة أخرى للفن يطرحها هيجل بشكل ديتافيزيقي من خلال نسقه الفلسفي ، تنبع هذه الضرورة من شكل الفن ، فالفن - والجمال - عند هيجل له شكل مزدوج . فالشكل يقدم - من جهة - المضمون والغاية والدلول للعمل الفني ، ويقدم أيضا - من جهة ثانية - التعبير الحسي والخارجي الواقعي ، وبين هذين الشكلين تشابهك وتداخل . بحيث نجد أن الشكل الخارجي للجمال لا يكون له من مبرر للوجود الا بقدر ما يكون تعبيرا عن الداخلي ، فكل شيء في العمل الفني يرتبط

Ibid : p. 95.

Ibid : p. 95.

(١٢).

(١٣)

بالمضمون (*) . Content وبلغه هيجل أن المضمون هو المجرد أو البسيط في ذاته ، مثل تلخيص مضمون كتاب ما في كلمة أو كلمتين ، بينما الشكل هو التعيينات الخاصة بالمضمون ، مثل ما يشتمل عليه الكتاب من آراء تفصيلية تعبر عن المضمون المجرد ، ويرى هيجل أن أى مضمون – مهما كان مجردا – لابد له أن يتحقق أى يصبح عينيا ، والذات دائما لا تكفى بالمضمون مهما كانت قيمته ، وإنما تطلب تعريته الفنية لكي تلبى حاجة لدى الذات بعدم كفاية المضمون المجرد ، ومن هنا تنبع ضرورة الفن ، لأن الفن – فى جوهره – ينبع من خلال تموضع المضمون الذاتى وتحققه فى شكل خارجي .

ويرى هيجل أن التعارض بين الذاتى والموضوعى ، وضرورة الغاء هذا التعارض ليس موجودا فى الفن فحسب ، وإنما يشكل سمة أساسية تتحقق فى كل شئ وفى كل مكان بل انه وجود الانسان نفسه يقوم على تحويل ما هو ذاتى الى تحقيقه فى كيان خارجى موضوعى ، ولذلك فان الشعور بالتناقض والسلب ينتاب الانسان حين يشعر بالعجز عن تحقيق الذاتى فى شكل موضوعى (١٤) . ويشير هيجل بذلك الى أن طبيعة الفن التى تسمى دوما الى تموضع الذاتى ، هى أيضا طبيعة الذات والحياة ، فالذاتى يشعر فى داخل ذاته ، بالنسبة الى ذاته بنقص ، وهو يسعى بدوره الى نفي هذا النقص عن طريق تحقيق نفسه فى لشكل الخارجى ، ولذلك فان تموضع الذاتى هو ضرورة تفرضها طبيعة الذات نفسها ، ولهذا فان الحياة أيضا تتقدم دائما نحو السلب وحل التعارض والتناقض بين الذاتى والموضوعى (١٥) .

(*) ان وحدة الشكل والمضمون التى نجدها لدى هيجل فى تصويره للفن ، هى من القضايا الأساسية فى فكره ، ليس فى مجال الفن فحسب ، وإنما فى جميع الموضوعات التى يدرسها ، لأنها جزء وسمة من منهجه الجدلى العام ، ولذلك فقد أشار د. امام نى كتابه (المنهج الجدلى عند هيجل) الى ذلك فى أكثر من موضع وهو يدرس منطق هيجل ، فبين أن الوحدة بين الشكل والمضمون والتحول المتبادل بينهما هو من أهم قوانين الفكر لديه ، ولذلك يقول هيجل فى موسوعة العلوم الفلسفية (لفقرة ١٢٢ إضافة) : ان الأعمال الفنية الحقيقية هى تلك الأعمال التى يظهر فيها الشكل والمضمون فى هوية كاملة ، وقد يقال : ان مضمون الآليانة هو حرب طروادة ، الا أن هناك شيئا يجب أن يضاف الى هذا القول ، هو أن الآليانة لم تصبح الآليانة الا عن طريق الصورة التى تشكل فيها هذا المضمون . انظر المرجع المشار اليه صفحات ٢٣٧ – ٢٣٨ – ٢٣٩ .

وقد عبر هيجل عن هذا المعنى فى كتابه علم الجمال ، ص ٩٥ من الترجمة الانجليزية وانظر ستيس أيضا ، ص ٢٨ من المرجع الذى سبق ذكره .

Hegel : Aesthetics, p. 97.

(١٤)

Ibid : p. 96.

(١٥)

(ج) وإذا كان الفن يعاود الانسان في حين انتعاض بينه وبين العالم الخارجى ، عن طريق تموضع الذاتى ، بحيث يدرك الانسان نفسه في العالم الخارجى ، فان الفن له ضرورة أخرى لحل التعارض والتناقض بين الانسان ونفسه ، فالانسان يعيش حالة من الصراع بين القوانين العامة للمعدل والجمال والحق ، أى ما هو فى ذاته ، أى الجوانب الكلية ، وبين غرائز الانسان وعواطفه وميوله وأهوائه ، والحيوانات - وحدها - هى التى تعيش فى سلام مع نفسها ، لأنها لا تعيش فى هذا التناقض والصراع ، بينما طبيعة الانسان الروحية تحكم عليه بأن يعيش فى حالة من التمزق والازدواج ، وأن يتخبط وسط المتناقضات الناتجة عن هذه الحالة (١٦) . فالانسان لا يمكن أن يكتفى بحياة فكرية لا تتجاوز عالمه الداخلى ، بل يحتاج الى وجود حسى يمكنه أن يعبر فيه عن عواطفه النفسية ، والفلسفة تعقل هذا التعارض بصورة بالغة الشمولية ، وقد عبر عنها هيغل فى مراحل تطور الوعي من الرغبة والارادة الى العقل (*) ، ولكن الانسان يسعى الى حل مباشر لهذا التعارض ، وأول امتصاص لهذا التعارض نجده فى اشباع الانسان لحاجاته الجسمانية ، د فما الجوع والعطش والتمب والأكل والشرب والنوم سوى أمثلة على حل هذا التعارض (١٧) ، ولكن نلاحظ أن هذا حل مؤقت ، لأن الانسان حين يأكل لا يلبث أن يشعر بالجوع مرة أخرى ، ولهذا فإن اشباع الحاجات المادية يتسم بطابع متناه ومحدود ، والانسان يسعى الى الا متناهى والا محدود ، ولذلك فحين يشعر الجاهل انه ليس حرا ، لأنه يجد العالم غريبا عنه ، لأنه ليس من صنعه هو ، ويجد نفسه تابعا له ، فإنه يسعى للخروج من هذه الحالة (اللا حرية) عن طريق طلب العلم والمعرفة ، أى لكى يمتلك العالم بالتصور والفكر ، ويحاول أن يجعل من ارادته حقيقة واقعية ، ولهذا يحاول الانسان تنظيم البولة وفقا لمتعضيات العقل ، وبالتالي تكون جميع القوانين والمؤسسات تحقيقا للارادة ، وبقيام دولة كهذه (**) لا يعود

Ibid : p. 97.

(١٦)

(*) عبر هيغل عن هذه المراحل فى موسوعة العلوم الفلسفية الجزء الثالث ، فلسفة الروح وفى ظاهريات الروح .

Ibid : p. 98.

(١٧)

(*) الدولة عند هيغل هى التحقق للعلم للفكرة الأخلاقية ، وهى مركب الكلية والجزئية ... وحياة الكل تظهر فى جميع الأجزاء .
انظر : تمديد د . امام عبد الفتاح امام لترجمة اصول فلسفة الحق دار التنوير - بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٢ .

(*) الدولة عند هيغل هى التحقق للعلى للفكرة الاخلاقية . وهى مركب الكلية والجزئية ... وحياة الكل تظهر فى جميع الأجزاء .

العقل الفردى يجد فى هذه المؤسسات سبوي تحقيق لماهيته بالذات ، لان حين يمثل لهذه القوانين فانه يمثل لنفسه ، ولذلك فى الدولة تجد الحاجات الانسانية المختلفة اشباعها الفعلى فى العالم ، ويحل التعارض بين الذاتى والموضوعى ، أى بين الحرية الداخلية والضرورة الخارجية ، ويشعر الإنسان بالحرية الكاملة ، لكن مضيون هذه الحرية يبقى محدودا ، مما يؤدى الى أن تتسبب بطابع متناه ، لانه حيثما وجد تناء فان التعارض والتناقض يعاودان ظهورهما من جديد ، ولذلك يبقى اشباع الانسان لحاجته نسبيا صرفا ، وهذا يعنى أن هيجل يرى أن الدولة لابد أن تعبر عن حل التناقض بين حرية الفرد والضرورة الاجتماعية ، بحيث يكون هناك انسجام كامل بينهما ، ولكن لا تليث الذات أن تسعى الى حرية أعلى تنتسبها فى الحقيقة ذاتها (١٨) . ورغم ان الجانب العقلانى من الانسان وحرية وادارته معترف بها فى قانون الدولة ، لكن هذا الاعتراف يتناول أمورا جزئية ، مثل اعترافه بملكية الانسان لهذا البيت ، أو ذلك المبلغ من المال ، وهذا يعنى أن ما يتجلى فى الدولة هو الحرية العقلانية للارادة الانسانية فحسب ، وهو ما يعكس بعد واحد من أبعاد الوجود الانسانى ، ولذلك يجد الانسان نفسه محاطا من كل جانب بالمتناهى ، لأن الحقوق والواجبات التى تعطىها له قوانين الدولة تتناول أمورا جزئية ، ولذلك يسعى الانسان الى مجال آخر ، وبعد آخر من أبعاد الوجود يكون أكثر شمولية ، لى يجد فيه حلا لتعارضات العالم المتناهى وتناقضاته ، كما يجد فيه الحرية الكاملة ، وهو - هنا - يسعى للحقيقة فى ذاتها ، وليست الحقيقة النسبية كما توجد فى الدولة والعالم المتناهى (١٩) . أى أن الانسان يسعى - هنا - الى الحقيقة التى تقضى على صنوف التعارض والتناقض بين الحرية والضرورة ، وبين الروح والطبيعة ، وبين الذات والموضوع ، لأن الحرية - بما هى كذلك - ليست هى الذاتية المعزلة عن الضرورة ، وإنما هى التى تحل التعارض بينهما فى وحدة منسجمة ، ومهمة الفيلسوف - عند هيجل - هى أن يتأمل الحقيقة على ضوء هذا المفهوم (*) يعنى أن الفيلسوف يتميز عن غيره من البشر سواء كان فنانا أو رجل دين بأنه ينظر الى كل شىء فى ضوء المفاهيم والمقولات والتصورات ، ولذلك يرى هيجل فى « الفلسفة » المعروفة المطلق ، وهى نمط التفكير

انظر : تصدير د . امام عبد الفتاح امام لترجمة أمبول فلسفة الحق دار التنوير - بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٢ .

(١٨) Hegel : op. cit., p. 98.

(١٩) Ibid : p. 99.

(*) انظر الفصل الأول من هذا البحث عن مفهوم الحقيقة عند هيجل .

الشامل والحقيقي ، ولكن البعض قد لا يستوعب الحقيقة كما تقدمها الفلسفة ، لأن الواقع المتناهي توجد فيه التعيينات موجودا في الحقيقة (٢٠) خارج بعض ، مما يجعلنا نتوهم وجود انفصال ليس موجودا في الحقيقة (٢٠) ومثل ذلك أن الفرد قد يجد نفسه - من حيث هو ذات - في تعارض مع الطبيعة اللا عضوية التي تحيط به ، بينما الفلسفة تقدم الفكرة الشاملة التي تشتمل على الذات والطبيعة ، كليهما في وحدة واحدة ، لكن الوجود المتناهي يفصل بينهما ويؤلف واقعا غير مطابق للفكر Bergriff والحقيقة .

وإذا كانت الفلسفة تقدم هذا ، كما رأينا ، فإن الدين - أيضا - يعبر عن الحقيقة لأن الدين - من وجهة نظر هيغل - يشكل الدائرة العامة التي يأخذ فيها الإنسان علما بالكلية العينية الوحيدة التي تتحد فيها ماهيته الخاصة ، وماهية الطبيعة ، وهذا الواقع الحقيقي الوحيد (الله) يتبدى للإنسان على أنه القوة العليا التي تسيطر على كل ما هو خاص متناه ، ويفضله يعود كل ما هو متقسم ومتفصل ومتناقض الى الاندماج في وحدة عليا ومطلقة ويدخل هيغل الفن - أيضا - الى جانب الدين والفلسفة في اهتمامه بالحقيقة بوصفها موضوعا مطلقا للوعي في نطاق الروح المطلق ، ويحتل الفن - بمضمونه - نفس المكانة التي يحتلها كل من الدين والفلسفة ، ذلك لأن الفلسفة - لدى هيغل - ليس لها موضوع سوى الله (٢١) ، وعليه فإنها لاهوت عقل - في الجوهر - يسعى الى الحقيقة .

ونلاحظ أن هيغل يعبر - هنا - عن فكرة ذوقية ، رغم أنه يميز بين الفن والدين والفلسفة ، - من جهة - ، ويحدد بينهما في المضمون من جهة أخرى ، إلا أنه يرى أنه لا يمكن الاستغناء بواحد عن الآخر ، فلا يمكن الاستغناء بالفلسفة عن الفن ، رغم أن مضمونها واحد ، لأن كلا من الدين والفن والفلسفة يختلف في الشكل Form ، لنذى يتمثل فيه الوعي المطلق . والفرق بين الأشكال التي يتخذها كل من الفن والدين والفلسفة ترجع الى الكيفية التي يدرك بها كل منهما المطلق Absolute ، فالروح من حيث هو روح حقيقي ، يوجد في ذاته ولذاته ، بمعنى أنه ليس ماهية مجردة عن العالم الموضوعي وإنما هو موجود في داخل هذا العالم ، لأنه

Ibid : pp. 99-100.

(٢٠)

Ibid : p. 101.

(٢١)

يرعى ويصون العالم المتناهي ، ويسمح للإنسان - بوصفه متناهيًا - أن يدرك العالم المتناهي ، أي يدرك نفسه

وأول أشكال هذا الإدراك هو « المعرفة المباشرة » ، وهي بالتالى معرفة تنظر الى كل شيء من خلال وجهة النظر الحسية والموضوعية ، وفيها يتم ادراك المطلق من قبل الحدس وفهمه من قبل الشعور ، وهذا هو ما يحدث فى الفن فى رأى هيجل (٢٢) .

أما فاني الأشكال ، فهو شكل التصور الواعى الذى نجده فى الدين ، وثالث الأشكال فهو شكل الفكر البحر الذى نجده فى الفلسفة ، ويتضح من هذا أن الحدس الفنى Artistic Intuition هو الذى يعطى الحقيقة شكل التمثيلات الحسية Sensuous representation بما هي كذلك ، بمعنى أن الفن لا يتوقف عند الماثرة الحسية ، وإنما يتجاوزها ، لكي يجعل الروح الكونى قابلا للتصور ولادراك ، « إذ أن الوحدة التى يشكلها الروح مع الظاهرة الفردية هي - بالتحديد - التى تؤلف ماهية الجمال وتمثيله من قبل الفن » (٢٣) فالوحدة بين العام (الروح) والخاص ، أو بين الكلى والجزئى هي أساسى الفن عند هيجل ، وهي الأساس الذى يقوم عليه الحس للحقيقة التى ينشئ الفن لتعبير عنها . ويتضح هذا بشكل واضح فى الشعر - وهو أكثر الفنون قدرة فى التعبير عن الروحى عند هيجل - لأنه يتميز بوحدة مضمونه وشكله الفردى ، أى بين المضمون الكلى والألفاظ الجزئية . ويرى هيجل أن الفن يحمل فى داخل ذاته الحدود التى يجب أن يتجاوزها ، بمعنى أن الفن لا يستطيع أن يتخذ من الموضوعات غير القابلة للتمثيل الحسى موضوعا له ، وإنما لابد لموضوعاته من أن تحمل امكانية تمثيلها الحسى (*) ولذلك فالفن لا يتناول التصورات الدينية التى

Ibid : p. 101.

(٢٣)

Ibid : p. 101.

(*) يناقش هيجل هنا استخدام الفن للتعبير عن موضوعات لا تقع فى دائرة الفن ، مثلما كان يستخدم الدين - قديما - للفن ، لجعل الحقيقة الدينية قابلة للإدراك الحسى وقريبة للخيال ، وهذا يعنى أن الفن يعمل فى مجال ليس عجالة ، ولكن أثبت الفن - لدى الإغريق على سبيل المثال - قدرته على تقديم الحقيقة بأنسب تعبير ممكن ، يكون أكثر مطابقة لماهيتها ، ولذا كان الفن الإغريقى أسمى شكل يمكن فيه للشعب أن يتصور الآلهة ، وأعطى الفنانون الذين مضمونا محددًا يعبر عما يختص فى قلوبهم من خلال الفن والشعر ، ولم يكن لديهم تصورات دينية مسبقة ، لأنه حين ظهرت هذه التصورات الدينية من خلال الدين المفلز ، وأصبح دور الفن فى الدين محدودًا ، وأصبح المضمون الدينى غير قابلا للتمثيل الفنى ، ولم يعد الدين فى

لا تقبل التمثيل الحسى ، وبالتحديد التصورات الموجودة فى الأديان المنزلة ، ولذا يفسح الفن المجال للدين لكى يعبر عن المطلق من خلال التصور الواعى ، ويرى هيجل أن لدى كل شعب - إدراك درجة متقدمة من الحضارة - تأتى ، بشكل عام ، لحظة يتمنحس فيها الفن عن شئ يتجاوزه ويتخطاه ولا يستطيع أن يعبر عنه تعبيرا حسيا (٢٤) . وهذه نقطة هامة يشتد فيها الجدل ، حول العلاقة بين الفن والدين والفلسفة عند هيجل لا يقصده بالتجاوز - هنا - أن الدين مرحلة أعلى من الفن ومختلفة عنه ، ولكنه يقصد أن الشكل الذى يعبر به الدين عن الحقيقة ، لا يمكن للفن أن يستخدمه ، لأنه لا يكون ضمن دائرة التمثلات الحسية . وإنما فى دائرة التصور الواعى ، وليس من الممكن أن يحل الفن محل الدين بأى حال من الأحوال ، رغم أن المضمون والحقيقة واحد فيهما . وهيجل يشرح ذلك بمثال بسيط يوضح لنا هذه القضية ، وهو إذا كنا نعجب بالنحت اليونانى ، فانه مهما كان لدينا الإعجاب شديدا بصور النحت اليونانى ، وتماثيل وصور المسيح ، فان هذا يعجز عن إجبارنا على الإيمان بالآلهة اليونان ، الركوع لصور السيد المسيح ، لأن الإيمان الذى يتطلبه الدين منا ، يركز على شكل التصور الواعى ، ولا يركز على التمثلات الحسية للآلهة التى تعطى انطبعا بالسر والغموض ، لأن لغة الدين (الشكل الذى يستخدمه) تختلف عن لغة الفن (٢٥) ولهذا نجد أن الدين يأخذ شكل التصور ، فينتقل المطلق من موضوعية الفن الى داخلية الذات ، وإذا كان الفن يثير لدينا مشاعر الحياة الداخلية ، فان هذا لا يمثل سوى جانب واحد من الوعى الدينى الذى يهتم بالحياة الداخلية ، ويتضح الفارق الجوهرى بين الدين والفن ، إذا تأملنا العمل الفنى الذى يمثل الحقيقة (الروح) فى شكل حسى (شكل الواقع الخارجى الموضوعى) تمثيلا حسيا مطابقا للمطلق أو مطابقا لله ، فان الدين يضيف الى ذلك

= حاجة الى الفن لتقديم تصورات ، وهذا ما تجده فى الدين اليهودى والإسلامى ، حيث لا تباح للفن وظيفة التمثيل الحسى للآلهة ، وما أريد أن أؤكد عليه بوضوح هو أن الشعراء عند اليونان لم يكن لديهم تصورات مسبقة دينية قدموها فى صورة شعرية ، ولكن هم ابتدعوها وحين وجدت التصورات الدينية فى شلال مجرد فى الديانات المنزلية ، مانها لم تعد فى حاجة الى الفن ولذلك يمكن أن نفسر موقف أتلاطون الذى وقف موقف المعارضة الحازمة من آلهة هوميروس ، وهذا يعنى أنه حين توجد التصورات الدينية بشكل مجرد ، فانها تتجاوز حدود الفن ، لأن الفن لا يمكن أن يقدم التمثيل الحسى لآى موضوع ، وإنما لابد أن تكون هناك قابلية فى هذه الموضوعات للتمثيل الحسى .

Ibid : p. 102.

(٢٤)

Ibid . pp. 103-104.

(٢٥)

التقوى Piety (٢٦) التي تشكل الموقف الداخلي تجاه الموضوع انطلق .
فالمعمل الفني لا يجبرنا على الايمان أو اتخاذ موقف داخلي . تجاه الموضوع
المطلق ، بينما الدين يساعدنا عن طريق التقوى على تحديد هذا الموقف
الداخلي .

والتقوى تنبأت عن طريق ان الذات تسمح بان يلف الى داخلها
ما يرمى الفن الى جعله موضوعيا بالنسبة الى الحساسية الخارجية ، ويعرف
هيجل التقوى - وهي العنصر الجوهرى فى الدين لديه - بانها عبارة عن
التواصل والاتحاد فى أقصى أشكالهما وأكثرها ودا ذاتية ، أى أنها
عبادة ، يتم فيها امتصاص الموضوعية وتمثلها ، ويغدو مضمونها بعد
تجرده من هذه الموضوعية ملك القلب والنفس (٢٧) . ويمكن ان نقول ان
الفن والدين - كل منهما - يلبي احتياجات معينة داخل الانسان لادراك
الحقيقة ، ويمكن ان يقنع الفن والدين ، ان يجد فى الفلسفة الشكل
الأسمى للمعرفة ، الذى تتحد فيه الفن والدين ، فالفلسفة تجمع بين
موضوعية الفن ، وبين ذاتية الدين ، فهي تأخذ من الفن جانبه الحسى ،
وتأخذ من الدين الذاتية التى تطهرت وصفت ، وهى - بذلك - تجمع
بين ذاتية الفكر وموضوعيته (*) . ويرى هيجل أنه اذا كان الوعي الحسى
هو الوعي الأول - لدى الانسان - من حيث الترتيب الزمنى والمنطقى ،
فان الدين فى أقدم أطواره دين يحتل فيه الفن ومنتجاته المحسوسة مكانة
هامة ، ولكن لم يقل هيجل بأن الفن يشكل أهم مكانة على الإطلاق فى
الدين (٢٨) لانه فى الدين المنزول يصبح الله موضوعا لوعى أسمى . وقد
سبق أن أشرنا الى هذه القضية حين أشرنا الى نظرية هيجل الجمالية من

Ibid : p. 104.

(٢٦)

Ibid : p. 104.

(٢٧)

(*) بعض الباحثين حاول ان يفسر علاقة الفن بالدين عند هيجل على أساس ان
الفن الذى يصل الى قمته فى بعض الحضارات يبلغ نقطة يكف فيها عن ان يكون له
فعاليته بالنسبة للحضارة التى انجبتة ، وهذا ما قد حدث بالنسبة لعصر التراجيدين
الاغريق ، ولعصر شكسبير الذى خضع للعلم الحديث ، وبالتالي قالوا بموت الفن عند
هيجل ، ليحل محله الدين ، ولكن هذا المبنى لم يقصده هيجل كما شرحنا لأن الفن
وفقا للفلسفة هيجل أحد ثلاث لحظات تدرك بها الروح ذاتها شأنها شأن الدين والفلسفة
لكل منهم جنوره فى التجربة الانسانية .

انظر فى هذا د- أميرة حلمي مطر : هيجل وفلسفة الجمال ، مجلة الفكر المعاصر ،

سبتمبر ١٩٧١ ، ص ٨٢

Hegel : op. cit., p. 102.

(٢٨)

خلال ظاهريات الروح ، واكون - فى هذا الفصل - قد استكملت بعض الجوانب الناقصة فيها التى تبين فيها حقيقة المكانة التى يشغلها الفن فى علاقته بالعالم المتناهى The finite world وفى علاقته بالدين والفلسفة . ويتضح لنا من هذا أن الفن والدين والفلسفة ليست ظواهر معزولة عن بعضها أو عن التاريخ والحضارة التى تنشأ فيها .

٢ - « الفكرة » بوصفها أساسا للجمال والفن والتاريخ :

إن الفكرة الشاملة عند هيجل ليست أساسا للمطلق والتاريخ فحسب ، وإنما هى أساس الفن - أيضا - مثلما هى أساس فلسفته كلها (*) ، فالفكرة - لديه - « هى الحقيقة الموضوعية ، وهى وحدة الذات والموضوع ، أو وحدة المثالى والواقعى ، أو المتناهى واللامتناهى ، أو النفسى

(*) المصطلح الألمانى الذى يقابل الفكرة الشاملة هو : Der Begriff ، وقد ترجمه Knox بالتمزق فى ترجمة كتابه « الاستطيات » ، ويشير ستيس فى كتابه عن هيجل من ٢١٢ ، إلى أن الغالبية العظمى من الذين ترجموا النصوص الهيجلية يترجمون هذا المصطلح بالفكرة الشاملة Notion ، ويرى أن هذه الكلمة الأخيرة هى الأفضل من كلمة التصور ، حيث نجد بعض المترجمين يترجمونها بالتصور Concept كما فعل لوكنس ، ولابد أن تميز بين الفكرة الشاملة ، وما نسميه عادة بالتصور ، فكل فكرة مجردة يمكن أن توصف عادة بأنها تصور ، ويطلق عليها اسم (الكلى) - غير أن هذا الكلى يختلف تماما عما يقصده هيجل من الكلى الهيجلى وهو عامل من عوامل الفكرة الشاملة ، لأن الكلى عند هيجل ليس تجريدا فارغا ، وإنما هو عينى تماما ، ولذلك فالتصور يمكن أن يطلق على الكليات المجردة ، بينما الفكرة الشاملة تطلق على « الكليات » بوصفها توسعا ذاتيا ، أو تعينا ذاتيا ، ومثال ذلك أن الوجود هو كلى حقيقى « فكرة شاملة » ، لأنه يخرج من داخله الجزئى الخاص به ويصبح عينيا فى الضرورة .

قد أشار د - أمام فى كتابه عن الملهج الجينئى عند هيجل (صفحات ٩٩ ، ٢٥٦ وما بعدها) إلى الخلط بين الفكرة والتصور اللامتعين والمقال المجرد ، وبين أهمية هذا المصطلح فى فلسفة هيجل . واتفق مع ستيس فى ترجمة هذا المصطلح بالفكرة الشاملة .

ونجد بوزانكيث فى كتابه عن « تاريخ علم الجمال » يترجم هذا المصطلح بالفكرة Idea (انظر الجزء الخامس بهيجل من ٢٢٦ من الكتاب) حيث يتحدث عن فكرة الجمال عند هيجل فى الجزء الذى يضع له عنوانا The Conception of Beauty حيث يقول : يجب أن نفكر أن الفكرة The Idea لا تعنى الوعى فقط ، ولكنها

والجسم ، على أنها الا مكان الذى يجد فى داخله تحققه العقل ، فكل هذه الأصناف تنطبق على الفكرة ، لأنها تشمل جميع العلاقات السابقة « (٢٩) ، ومادامت الفكرة هى الحقيقة المطلقة ، فانه ينتج من ذلك اتحاد الحق والجمال ، لان منهما هو الفكرة ، لكنهما متميزان فى الشكل فالجمال هو الفكرة حين تدرك فى إطار حسي ، أما الحقيقة فهى الفكرة حين تدرك فى ذاتها أى بوصفها فكرة خالصة ، وهى لا تدرك عن طريق الحواس وانما عن طريق الفكر الخالص أى الفلسفة (٣٠) ، أى أن الفرق بين الحق والجمال عند هيجل « هو أن الحق هو الفكرة حين ينظر إليها فى ذاتها ، ولكن الفكرة تتحول الى جمال حين تظهر مباشرة للوعى فى مظهر حسي » (٣١) ، وهذا يبين لنا الفرق بين الفكرة فى المنطق والفكرة فى الجمال عند هيجل . والفكرة عند هيجل مفهوم تاريخي - شأنها فى ذلك شأن الروح ذاته ، فكل مرحلة من مراحل الروح مثل الأسرة والأخلاق ، والدولة هى مرحلة من مراحل الفكر ، والفكر لا يصبح مطلقة إلا حين تصل الى أعلى نقطة لتطورها ، وذلك حين تقهر التناقض والبرى والجزئى فى الأحداث والوقائع والأشياء ، ولذلك يمكن القول اذا كانت الفكرة - لدى هيجل - هى الكلى الذى يعنى ماهية الجزئى والبرى ، فانها هى أيضا ماهية التاريخ وحقيقته ، واذا كان التاريخ - لديه - ليس تاريخا للأحداث والوقائع والصراعات الاجتماعية فحسب ، وانما هو أيضا تاريخ الفكر ، أى تاريخ للفن والدين والفلسفة ، فان الفن والدين والفلسفة هى أرقى ما بوسع الروح المطلق بلوغه والتعبير من خلاله عن الذات استنادا الى توسط الفكرة ، وهذا يعنى أن الفن والدين والفلسفة درجات للتطور المعين للفكرة ، بمعنى أن الفن يقدم لنا المظهر الحسي للفكرة التى تتطور فيما بعد فى الدين حتى تصل الى الفكرة المطلقة فى الفلسفة . والفكرة

تعنى الحياة والوعى التى تتجسد خلال أشكالها التمثيلية ، والفكرة كما هى لاى أن تكون متعينة فى صيرورة العلم التى نراها بوصفها وحدة نسقية .
B. Bosanquet : A History of Aesthetic, p. 336.

ولا أريد أن استلذذ فى شرح ذلك الذى تحدث هيجل باستفاضة عنه فى المنطق وفى الموسوعة ، وما أود التركيز عليه هنا هو الفرق بين معنى الفكرة الشاملة فى المنطق ، والفكرة فى الفن والجمال كما أوضحها هيجل فى مقدمة كتابه « علم الجمال » ، وفى الجزء الاول عن فكرة الجمال .

(٢٩) د . امام عبد الفتاح : المنهج الجدلى عند هيجل (مرجع سبق ذكره

ص ٢٠٤ .

(٣٠) بيتوس : الفلسفة هيجل ، الترجمة العربية ، ص ٦٠٤ .

(٣١) د . اميرة حلمي مطر : هيجل والفلسفة الجمال ، المرجع السابق ، ص ٧٩ .

عند هيجل حين تتحول من المجال العلمى (المنطقى) أو الأنطولوجى الى ميدان التحقق ، فهمى انما تفعل ذلك وتحققه من خلال مفهوم أساسى هو الحرية ، لان الحرية هى العنصر الصورى فى نشاط الفكرة ، ولان حقيقتها (التى تنطبق على الفكرة) هى الحرية ، كما أوضح هيجل فى محاضراته فى فلسفة التاريخ (٣٢) وهذا يعنى أن تحول الفكرة من ميدان العلم النظرى الخالص (التى عبرت عن نفسها من خلال مقولات منطقية صرف) الى ميدان التحقيقات العينية معناه تحول المقولات المنطقية الى مقولات تاريخية ، أى ان الفكرة تقوم بالتجلى والتعبير عن نفسها من خلال التاريخ بتوسط عدد من المقولات الاجتماعية والتاريخية التى يبدع الوعى حياته الحرة فيها .

ويرى هيجل أن التطور الذى يتم داخل الروح يظهر فى الفن أيضا ، لان تاريخ الفن يعرض لنا التعاقب التدرجى للتمثيلات الفنية التى تركز الى تصورات العالم ، وتعكس بالتالى أفكار الانسان عن ذاته وعن الطبيعة وعن الالهى ، ويظهر لنا هذا التطور الذى يتم داخل الفن نفسه فى الموجودات الحسية التى تقدمها الفنون الخاصة ، ولذلك يرتب هيجل الفنون تبعا لتطور الفن - رغم أنه يعنى وجود فروق جوهرية بينهما - ولذلك يبدأ بالعمارة - أقدم الفنون - ثم النحت ، ثم الرسم ثم الموسيقى ، ثم الشعر وهو اسمى الفنون لديه ، لانه يقدم أقصى تطابق بين الفكرة وتمثيلها الحسى (٣٣) ، ويطلق هيجل على الفكرة فى الفن اسم المثال Ideal ، وهى تلك الصورة الخاصة للفكرة التى تدرك فيها بطريقة حسية ، أى أنها الفكرة - لا فى ذاتها - بل كما تتجلى فى عالم الحس . ويمكن هنا أن نتساءل : كيف يمكن للفكرة أو المطلق أن يتجلى فى موضوع حسى ؟

يرى هيجل أن فكرة الجمال الفنى لا يجوز الخلط بينهما وبين الفكرة بما هى كذلك ، التى يقتضى المنطق الميتافيزيقى انها مطلقة Absolute ، فهى فكرة متجلية فى الواقع ، مكونة وایاه وحدة مباشرة Immediate Unity لان الفكرة بما هى كذلك Idea as Such هى - فى الواقع - الحقيقة المطلقة ذاتها ، ولكنها الحقيقة فى عموميتها

(٣٢) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ، الجزء الاول ، الترجمة العربية ،

ص ٨٤ .

Hegel .: Aesthetics, p, 72-73,

التي لم تتموضع بعد ، بينما فكرة الجمال الفني لها وظيفة أكثر تحديدا ، وهي أن تكون واقعا فرديا Individual Reality بحيث يشف هذا الواقع الفردى عن الفكرة وتكون تحقيقا عينيا لها ، ولهذا لابد أن يكون هناك تطابق بين الفكرة وشكلها بوصفه واقعا عينيا . وهذا ما يكون المثال لديه (٣٤) .

هكذا يتبين لنا كيف تتجلى الفكرة في موضوع حسى ، فالفكرة - بطبيعتها عند هيغل - تسعى للخروج من الذاتية لكى تتموضع فى الواقع الخارجى المحسوس .

وبعد أن تبين لنا المقصود من مصطلح الفكرة عند هيغل ، يتضح لنا أنه حين يقول أن « الجمال فكرة » ، فإنه يقصد بذلك أن الجمال والحقيقة شيء واحد ، لأن الجميل لابد أن يكون حقيقيا فى ذاته ، ويمكن أن تشرح هذه الفكرة من خلال فلسفة هيغل ، فهو يرى أنه لابد لاي فكرة أن تحقق نفسها خارجيا ، وأن يكون لها وجود محدد ، بمعنى أن الفكرة لديه ليست ذات طابع تجريدى ، فهذا هو التصور ، وانما الفكرة لديه لها وجود موضوعى متعين ، وكذلك الحقيقى - أيضا - لابد أن يظهر نفسه للوعى من خلال تعينه ، لانه كما سبق أن أوضحنا عند معرض حديثنا عن الظاهريات ، أن الفكرة أو الحقيقة التى تكون منفصلة ومنعزلة عن الواقع الخارجى ، تكون فارغة من المضمون ، وليست ذات قيمة ، ولذلك اذا كان الجميل هو التوضع الحسى للفكرة ، فان الفكرة لا تكون حقيقية فحسب ، وانما جميلة أيضا (٣٥) ، وليس كل تموضع حسى هو جمال عند هيغل ، فالحسى فى العمل الفنى لا يحتفظ بأى استقلال ، ولذلك اذا توقفنا عند الحسى - فقط - لادراك الجميل ، فلن نلزمه ، لأن الجمال ليس تجريدا من تجريدات ملكة الفهم ، التى تعجز عن ادراك الجمال ، لأن ملكة الفهم ، بدلا من أن تسعى الى ادراك الوحدة بين الحسى والفكرة ، نجدها تقف عند مختلف لعناصر التى يتكون منها الحسى ، ولا تستطيع - بطبيعتها - أن تتجاوز هذا لفهم الوحدة بين الذات والموضوع ، المتناهى والا متناهى ، لانها - أى ملكة لفهم Understanding محدودة بحدود المتناهى والعرضى ، بينما الجمال لا متناه وحر ، وبالتالي لا يمكن أن تدركه ، ويرى هيغل أن الغموض الذى يكتنف فهمنا الجميل يتأتى من

Ibid : p. 73-74.

(٣٤)

Ibid : p. 111.

(٣٥) :

تكوننا ننظر له بوضعه مجرداً ومستقلاً عن الحسى وعن الفكرة (٣٦) .
وواضح من أن المقصود وراء تحديد فكرة الجميل - هو نقد الفلسفة
الكانطية .

٣ - الجمال فى الطبيعة وسماته :

إذا كان الجمال عند هيجل هو الفكرة التى تعبر عن الوحدة المباشرة
بين الذات والموضوع ، فإن هذه الجمال لا يتحقق الا فى الجمال الفنى ، لأنه
ينبع من الروح (أو الانسان) بينما الجمال الطبيعى هو أول صورة من
صور الجمال ، لأنه الصورة الحسية الأولى التى تتجلى فيها الفكرة ،
والطبيعة - تعنى عند هيجل - هى الفكرة فى الآخر ، والفكرة هنا ليست
الفكرة فى ذاتها ، وإنما هى الفكرة مطبوعة فى وسط خارجى حسى ، وإذا
كانت الطبيعة جميلة ، فهناك درجات لهذا الجمال مرتبة حسب اقترابها
من الكائن الحى (الانسان) الذى يمثل الوحدة الجوهرية بين الجسم
والروح ، ولذلك فأدنى درجة من درجات الجمال الطبيعى هى جمال المادة
الجامدة بما هى كذلك ، لأنه ليس فى المادة الجامدة وحدة فكرية بين الفكرة
وتحققها الخارجى ، ولذلك تصعد الى درجة أرقى فى الجمال - حين نصل
الى الظواهر الطبيعية المضيئة - التى تجلج فى النباتات ، حيث نجد
تناسقها بين الأجزاء ووحدة بينها ، ثم تصعد درجة أخرى فى الحياة
الحيوية التى هى أرقى من الحياة النباتية ، لأنها تبرز الفكرة ، أى الوحدة
فى الاختلاف (٣٧) . وإذا كان هيجل يدرس الجمال فى الطبيعة ، فإنه
يدرسه لكى ينفه ، ولكى يبرز النقاىص الموجودة فيه ، أى لكى يبرز
الجمال الحقيقى ، وهو الجمال الفنى بوصفه جمالاً يعبر عن الاتناهى
والحرية ، ولأنه يعبر عن الفكرة التى هى لا متناهية بشكل مطلق ، ولذلك
فالفن وحده هو الجميل حقاً ، وجمال الطبيعة أدنى مرتبة من جمال الفن
بنفس الدرجة التى تقل بها الطبيعة بصفة عامة عن الروح ، لأن الفن هو
خلق للروح . ورغم ذلك يتوقف هيجل طويلاً أمام الجمال فى الطبيعة

Jack Kaminsky : Hegel on Art. An Interpretation of (٣٦)
Hegel's Aesthetics, State University of New York Press, 1962,
p. 10.
Hegel : Aesthetics, p. 116. (٣٧)

ليدرس سماته وخصائصه ، من خلال جدل النفي الهيجلي Negative Dialectic فينتقل إنتقالا منطقيا من الطبيعة الجامدة الى الطبيعة النباتية الى الطبيعة الحيوانية ، وهو يبحث عن فكرة الجمال وعن تحققها المعنى ، فيدرك أن الجمال فى الطبيعة يفتقد الى المثال ، « بمعنى ان فكرة الجمال فى الطبيعة لا تتشكل تشكلا دالا على تصورهما العقلى فى الطبيعة » (٢٨) بينما فى الجمال الفنى تتحول الى مثال ، بمعنى ان الفن - هنا - يرتفع بالكائنات الطبيعية والخصبة الى المستوى المثالى ويكسبها طابعا كليا حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقعية ، فالفن الجميل يرد الواقع الى المثاليه ويرتفع به الى الروحانيه (٢٦) وهذا ما يفتقد اليه الجمال فى الطبيعة . ويمكن ان نتساءل لماذا يميز هيجل بين الانساب وبين الطبيعة والحيوان ، هذا التمييز الذى يؤسس عليه تمييزه بين الجمال الفنى والجمال الطبيعى ؟

والحقيقة أن هيجل يجعل من الانسان كائنا أرقى من الموجودات الاخرى - نتيجة لان وجود الانسان - فى الحياة - ينطوي على عدة سمات : اولها : أن الكيان العضوى والجسمانى يتلبى بوصفه كلية مثالية تكشف عن الجوانب الروحية الداخلية فيها ، بينما الطبيعة شئ جامد لا تكشف عن هذا الطابع المثالى ، وثانيها : أن النفس الانسانية تفصح عن جوانبها الداخلية ، وثالثها : أن كلية الانسان لا تتحدد بعوامل خارجية ، فهي ليست جامدة مرتبطة بالمكان الذى توجد فيه كالاحجار التى لا تتحرك الا بفعل قوى خارجية بل ان كلية الانسان تنصاع فى حركتها وصيرورتها نتيجة لعوامل داخلية ، فترجع الى نفسها ، وتجد غايتها فى داخل ذاتها ، ولذلك فان اهم ما يميز الانسان عن الطبيعة الجامدة ، والحيوان - عنده هيجل - هو الحرية والاستقلال ، وتظهر هذه الحرية - بصورة رئيسية - فى الحركات العفوية للانسان ، بينما الحيوان حتى حين يصدر أصواتا ، فانه لا يصدرها الا نتيجة لدافع خارجى (٤٠) ، وإذا كان الانسان يعيش فى بيئة خارجية مثل الحيوان ، فان الطابع المثالى يظهر عند الانسان حين يخضع العالم الخارجى من أجل ذاته ، عن طريق استعماله للأشياء الخارجية ،

(٢٨) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٤ ،

ص ١١٢ - ١١٤ .

Hegel : op. cit., p. 123.

(٣٩)

Ibid : p. 122.

(٤٠)

أى إعادة انتاج ذاته بلا انقطاع على حساب ما ليس هو ذاته (٤) . وهذا الطابع المثلث هو الفكرة الجوهرية - لدى هيجل - التى تميز الوجود فى الحياة لدى الانسان عن الكائنات العضوية واللا عضوية الأخرى ، ولذلك اذا نظرنا الى الجمال الطبيعى على ضوء هذا المفهوم السابق الذى يفرق بين الانسان والكائنات الأخرى ، سنبجده أن الجمال الطبيعى ليس جميلا فى ذاته ولذاته ، وليس موجودا بسبب ظاهرة الجميل ، وانما هو جميل بالنسبة للآخرين ، أى بالنسبة اليينا - نحن - أى بالنسبة للوعى المدرك للجمال (٤١) .

لكن لماذا تبدو لنا بعض الأشياء والكائنات الطبيعية جميلة فى ال « هنا » المباشر ؟ هل نتيجة لحركة الحيوان ، أم نتيجة للطريقة التى يشبع بها احتياجاته ؟

ولكى يجيب هيجل على هذا التساؤل ، فانه يقارن بين الجمال الطبيعى ، وبين الجمال الفنى ، لكى يظهر لنا خصائص الجمال الطبيعى ، فمثلا اذا كنا نعجب بالحركة لدى الحيوان ، سنبجدها أنها اعتباطية ، بحيث تبدو وكأنها محكومة بالمصادفة ، بينما الحركة فى الموسيقى والرقص ليست اعتباطية وانما منظمة ومحددة وعينية وإيقاعية ، وهى حركة مقصودة بينما الحركة عند الحيوان هى اندفاع ناشئ عن اثارة عرضية ومحدودة . وكذلك الطريقة التى يشبع بها الحيوان حاجاته . أما اذا رأينا فى حركة الحيوان تعبيرا عن نشاط عقلائى ، وتعاوننا بين جميع الأجزاء ، فهذا يعنى أننا قد قمنا بصياغة حكم ، وهذا الحكم يصدر عن ملكة الفهم ، ولذلك يرى هيجل أن الحياة الحيوانية ليست ممثلة للجمال ، لأن الجمال يستمد مفهومه - لديه - من الشكل الذى يتميز بمداها المكاني أو الزماني ويتحدده وبشكله وحركاته ، بينما الجمال الطبيعى لا يستمد مفهومه من هذا التنوع ، ولا يستمد وجوده من أشكال هذا التنوع ، وانما من الأشياء المحسوسة التى تجتمع وتلتئم لتشكل كلا واحدا . ولهذا فالوحدة فى الجمال الطبيعى غير مقصودة ، لانه يحكمها - فى الأساس - قاعدة أو قانون ، بينما تلاحظ أن الوحدة فى الجمال الفنى مقصودة بين أجزاء العمل الفنى ، أى أن الوحدة فى Harmony لتحقيق التناغم

٠ (٤١) تظهر هذه الفكرة فى المنطق - ايضا - حين يتحول الذات والموضوع الى وحدة واحدة بحيث نجد أن كلا منهما يحيل الى الآخر .
(٤١) على ادم : قصول فى الابد والتك والتاريخ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٢٢٩ .

الوحدة في الجمال الفني ليست ظاهرة ، وإنما غير مرئية ويدركها الفكر الجمال الطبيعي ضرورة تملئها طبيعة الأشياء والكائنات الطبيعية ، بينما في عمق العمل الفني (٤٢) . ونتيجة لهذا ، فإن هيجل يرى أن طريقتنا في النظر الى الموضوعات في الطبيعة هي المستولة عن وصفها لشيء ما بأنه جميل ، وهذا يعني أن الجمال - هنا - هو حكم ذاتي وليس موضوعيا أي ليس كاهنا في الموضوع الطبيعي ذاته وإنما تسقطه من عندنا ، ومثل ذلك - ليتدليل على وجهة النظر هذه - أن الأسماء الغريبة وغير المألوفة لدينا من أشكال الطبيعة والحيوانات (مثل سمكة لها أربع عيون) نطلق عليها أنها قبيحة ، لأنها لا تشبه العضويات التي اعتدنا على رؤيتها ، أو التي تتناقض مع تجربتنا اليومية ، وكذلك نطلق صفة الغرابة على عضويات الحيوانات التي تتجمع أعضاؤها على نحو لا يضاهي ذلك الذي ألفناه . بينما نجد العالم المتبحر في دراسة هذه الكائنات - المعتاد على رؤية هذه الأشكال - لا يرى أنها قبيحة (٤٣) .

وعلى ذلك فإن طريقتنا في النظر الى الموضوع الطبيعي هي الجميلة من حيث هي ذاتية ، لأن الوحدة الذاتية لم تصبح وحدة قائمة بذاتها في الطبيعة ، ونحن حين ننظر للكائنات الطبيعية ، ندركها إدراكا مباشرا ، ثم تسقط عليها مدلولها ، وفكرتها ، من خلال استخلاص ما هو عام في الطبيعة . ويستخدم هيجل للتعبير عن ذلك كلمة Sense (*) ، بمعنى أن الإنسان حين يدرك الطبيعة فإنه يسعى للكشف عن العقلانية المجابية للطبيعة وظواهراتها ، وبناء على ذلك فإننا إذا أردنا أن نتحدث عن الجمال في الطبيعة ، فإننا نتحدث عن درجة من الجمال أدنى من الجمال الفني ، لأن التطابق الحسي العيني للفكرة يكون في الطبيعة أقل منه في العمل الفني ، ولذلك يمكن أن نصف الطبيعة بأنها جميلة - من حيث هي تمثيل حسي للفكرة - بقدر ما تكشف الملاحظة الحسية في الوقت نفسه عن

Hegel : op. cit., p. 128.

(٤٢)

Ibid : p. 128.

(٤٣)

(*) يذكر هيجل أن لكلمة Sense معنيين متقابلين ، فهي من جهة تعني أداة الإدراك المباشر ، أي الحواس ، ومن جهة ثانية تعني معنى أو دلالة Significance الفكر (والكلمة - كلمة لاتينية لها معنيان ، الرعي المباشر ، والفكر) .

راجع المعاني المختلفة لهذه الكلمة في قاموس Chambers Twentieth Century Dictionary, 1962, p. 1232-33, and see Hegel : Aesthetics, p. 128-129.

والهم أن تشير الى أن هيجل يستخدم هذه الكلمة بمعنيها معا ، لأن إدراك الطبيعة ودلالاتها مرتبط بالحواس أيضا .

الضرورة الباطنية للتنظيم الشامل وعن نوافقه . ولكن تبقى الوحدة بين التمثيل الحسى للفكرة داخلية لا تعرض نفسها للحدس فى شكل فكرى (٤٤) .

ويعترف هيجل الجمال الطبيعى بأنه التلاحم بين التشكيلات الطبيعية العينية وبين المادة فى هوية مباشرة ، فالشكل - فى الطبيعة - ملازم للمادة بوصفه ماهيتها الحقيقية ، وهذا ما نجده - على سبيل المثال - فى قطعة البللور الطبيعى الذى نعجب بتشكيلاته ، ونجده - كذلك - فى الحيوانات وفى أعضائها وفى حركاتها . ونتيجة لهذا الطابع اللامتعين للحياة الباطنية فى الجمال الطبيعى ، يتضح لنا أن الجمال الطبيعى يبدو لنا فى صورة التوافق بين الأجزاء ، فتشكيل طائر - مثلاً - يقتضى بالضرورة توافقاً معيناً بين الأجزاء تساعده على الطيران . وهذا يعنى أن أجزائه لا تستجيب الا لمتطلبات خارجية محدودة . والجمال الطبيعى ليس فيه وحدة واحدة ، تحقيقاً للفكرة ، كما هو الحال فى العمل الفنى ، وإنما نجد تنوعاً ثرياً من الموضوعات والأشكال تظهر فى الجبال والأنهار والأشجار والحيوانات . وفى داخل هذا التنوع الطبيعى ، نلاحظ توافقاً متمماً بين الأجزاء المكونة للمشهد الطبيعى . تثير فىنا الاهتمام . ولذلك تقوم علاقة خاصة بين الجمال الطبيعى ، وبين ما يثيره فىنا من انفعالات ، فمثلاً سيكون الليل ، وضياء القمر ، وروعة منظر البحر ، وجلال السماء ، كل هذه المشاهد تعطيها دلالات ومعانى لا تنتمى لملشاهد نفسها ، بل تنتمى الى الحالات النفسية والانفعالات المتولدة عنها ، فحين نعجب ببعض الحيوانات ، فإن هذا يرجع الى تصورنا الخاص عنها ، وإلى حالتنا النفسية الخاصة (٤٥) .

ويرى هيجل أن الحياة الحيوانية هى ذروة الجمال الطبيعى ، لأنها تعبر عن درجة معينة من العلاقة بين النفس والجسد ، رغم أن عضو الإحساس لدى الحيوان محدود ومرتبطة ببعض الصفات ، لأن الدورة الحيوية ضيقة ، واهتمامات الحيوان مرتبطة بالحاجات الطبيعية مثل الغذاء والتناسل ، ولذلك فحياة الحيوان الطبيعية لا تكشف عن نفسه ، ولا تجعلها تنبثق من الداخل ، والإنسان وحده - أو الأنا الواعى - هو القادر على إضفاء الطابع المثالى الروحى على الواقع ، ولذلك يرتدى الواقع الخارجى شكل الفكرة . وتلك هى التقيضة الرئيسية من نقائص الجمال

Hegel : op. cit., p. 129.

(٤٤)

Ibid : p. 28.

(٤٥)

الطبيعي التي تجعله أدنى من الجمال الفنى ، لأن الجمال لدى الحيوان جمال مجرد ، أى أن هيئة الحيوان أو شكله لا تنم عن تعبير داخلى عميق ، لأن الحياة الداخلية وقف على الانسان الذى نجسه لديه امتلاكاً للحياة النفسية أو الفكرة التى تتجسد فى الحسى ، ولذلك يفتقد الجمال الطبيعى الى المثال (المثل الأعلى فى الفن) (٤٦) وإذا كان الجمال الطبيعى هو الجمال المجرد الخارجى ، فكيف يمكن تحليل هذا الجمال الطبيعى ؟ ثم ما هى السمات العامة للجمال الطبيعى ؟ ان الجمال الطبيعى ، كما يظهر عند الحيوان بوصفه أرقى من الجماد والنبات ، له طابع محدود ، لأن داخله ، بدلا من أن يتجسد عينيا فى شكل وحدة النفس ، يبقى فى حالة تجريد وعدم تعين . ولذلك يرى هيجل ان الجمال الطبيعى مرحلة من مراحل الجمال بشكل عام ، ولم يتوصل بعد الى الوحدة العينية للفكرة ، التى تتحقق فى شكل ، ولذلك لا يمكن البحث عن هذه الوحدة فى الجمال الطبيعى ، وأقصى ما يمكن أن نقدمه - بخصوص تحليل الجمال الطبيعى - هو فحص تحليل لمختلف العناصر التى يتركب منها الجمال الطبيعى ، ولذلك إذا فصلنا عناصر الجمال الطبيعى عن بعضها البعض سنحصل على تعين خارجى ، ولكن لانهصل على الشكل المباحث للفكرة الشاملة ، لأن الجمال الطبيعى هو جمال مجرد لم يتوصل الى التعبير عن الوحدة العينية بين الداخلى والخارج . ولذلك تبقى الوحدة فى الجمال الطبيعى وحدة خارجية (٤٧) .

أما السمات العامة للجمال الطبيعى ، فهى التناظم - Regularity - والتماثل Symmetry والتبعية للقوانين Conformity to Law والتناغم Harmony . (٤٨) .

أما التناظم فالمقصود به فى الجمال الطبيعى هو تكرار وجه واحد بشكل معين ، مما يعطى الشكل الطبيعى وحدة ما ، وهذه الوحدة بعيدة عن الكلية العقلانية للفكرة العينية ، لأن الجمال الطبيعى يوجد بالنسبة للملكة الفهم المجرد التى تعقل التساوى والتماثل المجردين ، بمعنى أن التناظم هنا مجرد وليس عينيا (٤٩) .

(٤٦) Ibid : p. 132.

(٤٧) Op. Cit., p. 132-133.

(٤٨) Ibid : p. 134.

(٤٩) Ibid : p. 134.

يجب أن نشير الى ان كلمة التناظم Regularity هى ترجمة الكلمة الالمانية . Regelmässigkeit .

أما التماثل فهو يشبه التناظم ، لأنه يتمثل في تكرار شكليين ، يتناوب كل منهما مع الآخر ، بينما التناظم هو تكرار شكل واحد ، والتماثل حدة أكثر تنوعا ، لأنه ليس هناك تساوي بين الوحدات ، وهو تناوب ابتكار مع شكل آخر يتكرر بدوره وهو غير مساو وغير مماثل للشكل الآخر . ونلاحظ أن الجماد كالببلورات لها تشكيلات لا حياة فيها ، تتميز بالتناظم والتماثل التي تلعب فيهما التجريدات دورا غالبا ، بينما يرى هيجل أن النبات متفوق على البللور ، ويظهر فيه التناظم والتماثل أيضا ، ولكنه لا يملك الحياة المتحركة ووحدة الاحساس . وأشكال الأوراق والبراعم في النبات شبيهة بأشكال الببلورات التي تعتمد على التناظم والتماثل ، التي تظهر أيضا في الحيوان ، التي تتمثل في وجود عينين وذراعين وساقين ، وبعض الأجزاء غير المتناظرة مثل القلب والرئة . ونلاحظ أن الجمال الطبيعي هو جمال مجرد لأن سمات الجمال الطبيعي - وهي التنظيم والتماثل والتناغم والتبعية للقوانين - لا تعبر عن الداخل . فمثلا صورة المجموعة الشمسية ، ودران الكواكب حول الشمس ، تنتج من طبيعة القوانين الصارمة التي تنصاع لها الكواكب في دوراتها حول الشمس مثل قانون الجذب والطرود . فالتناظم والتماثل يظهر - هنا - في المجال الطبيعي نتيجة لفعل القوانين التي تحدد الأشكال البالغة التنوع للعضويات الحية العليا ، فتبرز الفروق المختلفة بين العناصر ، كما تبرز الوحدة أيضا (٥٠) .

وهذا يعني أن القانون يمارس سلطاته بكيفية مجردة في الطبيعة ، دون أن تتأتى عنه إتاحة فرصة لظهور الفردية ، ولذلك تبقى الحرية مفتقدة . ولا تظهر - أيضا - الذاتية التي تضفي الطابع المثالي والروحي على الواقع في الجمال الطبيعي . أما الانسجام (التناغم) Harmony في الجمال الطبيعي ، فهو ينتج عن العلاقة بين الفروق الكيفية التي تظهر كوحدة متناسقة تبرز كوحدة واحدة ، ويظهر التناغم واضحا في توافق الأضداد بين الكواكب والنجوم في المجموعة الشمسية التي تبدو ككلية جوهرية . ولكن التناغم في الطبيعة مختلف عن التناغم في العمل الفني ، لأنه قابل. للادراك الحسي فقط ، ولا يقدم الذاتية الحرة ، بينما التناغم في الموسيقى - مثلا - يعبر عن ذاتية أسعى وأكثر حرية ، كما سيتأتى عرض ذلك بالتفصيل حين نتعرض لنظرية الموسيقى عند هيجل (٥١) .

بعد أن حلل هيغل الجمال الطبيعي ، وخلص الى أنه جمال أدنى من الجمال الفني ، فانه يبين أن ما يقصده من موضوع دراسته عن الجمال هو الجمال الفني بالتحديد وكان تحليله للجمال الطبيعي مقدمة للجمال الفني ، على أساس أن الجمال الطبيعي هو أول تعبير عن الجمال . ويمكن هنا أن نتساءل كيف يختلف انجمال الطبيعي عن الجمال الفني ؟ ولماذا يكون الجمال الفني أكمل وأسمى من الجمال الطبيعي ؟ ، هل لأن الطبيعة ناقصة بالضرورة ، وبالتالي فجماها ناقص ، وكيف يظهر هذا النقص ؟ والحقيقة أن هذه التساؤلات تبرز ضرورة المثال ideal وأهميته في فكرة الجمال ، فاذا تحدثنا عن الجمال بوصفه فكرة ، أى عن الجوهرى والكلى والعام فى الجمال ، فان هذا نجد جذوره لدى أفلاطون (*) الذى يرى أن الفكرة هى وحدها الحقيقة ، ولكن يختلف أفلاطون عن هيغل ، فى أن الفكرة الأفلاطونية لم تأخذ بالمعنى الحق لكلمة الفكرة الذى نجده عند هيغل ، بمعنى أن الفكرة عند أفلاطون تطابق الحقيقة اذا نظرنا اليها فى شموليتها وكمليتها ، بينما عند هيغل لابد للفكرة لكى تكون مطابقة للحقيقة أن تتجاوز طابع الذاتية لكى تتموضع فى الواقع الخارجى الموضوعى ، وتحقق وحدتها الفكرية بين الذات والموضوع ، فلا بد للفكرة - لدى هيغل - من أن تتجسد فى الفرد المعنى الحر ، ومثال ذلك : أن الحياة مثلا لا توجد الا فى شكل كائنات حية فردية ، والخير لا يتحقق الا عن طريق بشر أفراد ، وكل حقيقة لا تكون حقيقة الا بالنسبة لوعى يعرف .

ولذلك يحرص هيغل على تجاوز الطابع السلبي للفكرة ، ويرفض الفصل بين وجود الفكرة وتمثيلاتها الواقعية ، وبفضل هذه الوحدة الايجابية ، توجد الفكرة وجودا ايجابيا بالنسبة الى ذاتها ، وتكون وحدة وذاتية لا متناهيتين ، وبواسطتهما تنتسب الى ذاتها (٥٢) .

وبناء على ما سبق يمكن تصور فكرة الجمال بوصفها ذاتية عينية

(*) ان الفن عند أفلاطون لا يحاكي الطبيعة ، وانما يحاكي الحقيقة المثالية ، والحقيقة انه رغم الاختلاف بين أفلاطون وهيغل ، الا انه يمكن أن نلمح تاثر الأخير بأفلاطون لاسيما فيما يتصل بالبعد الكلى فى الفن ، وقد عرض أفلاطون لأرائه الجمالية فى محاورات هيبيا ، وايون ، والجمهورية فى الكتاب الثالث والعاشر .

See : K. Aschenbrenner & A. Isenberg : Aesthetic Theories : Studies in the Philosophy of Art, New Jersey, pp. 1-38.

Hegel : Op. cit., p. 143.

Ibid : p. 143.

(٥٢)

الى جانب شموليتها أيضا ، فهي ليست فكرة الا بقدر ما تجد واقعها في
الفردى العيني .

والفرق بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى . أن الفكرة فى الجمال
الطبيعى لتحقق فى الفردى الطبيعى المباشر ، وهو الفردى الذى لا يسعى
الى التعبير عن أداخل فى الخارج ، وانما الخارجى يبدو وكأنه لا صلة له
بالداخل ، ومثال ذلك : هيئة الحيوان الذى لا يتم تعبير وجهه عما فى
داخله ، بينما الفكرة فى الجمال الفنى تتحقق فى الفردى الروحى ، وهو
الشكل الذى يطابق الكلية الحقيقية لمضمون الفكرة ، لأن تشكيلات الروح
فى الانسان أكبر وأعنى ، ولذلك تستخدم وسائل متعددة للتعبير عن ثراء
الروح وغناه (٥٣) . ونلاحظ أن الوجود المباشر الذى يبدو الفرد فيه
وكانه محروم من الحرية - وهى أساس الجمال عند هيغل - لأن الفرد
يكون فى حالة تبعية لأشياء مغايرة لذاته ، ويبدو الرابط بينه وبين الواقع
الخارجى وكأنه أت من الخارج ، أى يبدو كأنه ضرورة خارجية مثلما يوجد
الحيوان فى حالة تبعية دائمة للطبيعة الخارجية من برد وجفاف وقلة
غذاء . ولكن الانسان يتعرض فى وجوده الجسمانى لنفس حالة التبعية -
وان كانت فى درجة أقل - للقوى الطبيعية الخارجية ، ويتعرض للمخاطر
نفسها ، وللوانع التى تعوق تلبية احتياجاته الطبيعية . ولكن كلما
صعدنا الى الحاجات الروحية ، سنجد أن التبعية ليست مطلقة ، وانما
نسبية تماما ، فالانسان لا يبدو فى العالم الروحى عالما قائما بذاته ،
وانما هو يحرص على فرديته ، فيغدو - أحيانا - وسيلة فى خدمة آخرين ،
وفى خدمة غاياتهم المحدودة ، وأن يستخدم الآخرين كوسائل له (٥٤) .

وهنا يرصد هيغل أن نشر (*) الحياة اليومية يظهر ، حين يجد
الانسان الفردى نفسه فى حالة تبعية لعوامل خارجية مثل القوانين
والمؤسسات السياسية ، ويشعر أنه مجبر فى الامتثال لها دون أن يتساءل
هل تتفق أو لا تتفق مع كيانه الداخلى ؟ أى أن النشر يرتبط بالوجود

(٥٣) Ibid : p. 144.

(*) كلمة النشرى prose لها معنيان ، فهمى تعنى لديه النشرى ، وتعنى أيضا

(٥٤) Ibid : p. 144.

فى نفس الوقت المتأمل ، وحين يقول هيغل عن شيء ما أنه نشرى ، فإنه يقصد فى الوقت
نفسه أنه مبتذل وعادى .

الطبيعي المباشر ، بينما الشعر (**) يرتبط بالوجود الكلي الروحي ، الذي يعنى فيه الفرد أنه جزء من الكل الاجتماعى الذى ينتمى اليه ، ولعل هذا ما حدا بأحد الفلاسفة المعاصرين ، وهو جورج لوكاتش G. Lukacs إلى القول بأن نشأة الرواية (النثر) مرتبطة بوجود هذا الانفصال بين الأنا الفردية والكل الاجتماعى (٥٥) ، ونتيجة لعدم وعى الفرد بمدى اتفاقه أو اختلافه مع المؤسسات الاجتماعية ، فإنه يشعر بعدم الحرية ، ويتبدى العالم - لديه - بوصفه كثرة من التفاصيل التى تنقسم إلى عدد لا متناه من الأجزاء ، ولذلك تبقى حرية الفرد شكلية ، لأن إرادته ليست تابعة من داخله عن وعى ، وإنما مرتبطة بالعوامل الخارجية الطبيعية ويتعذر عليه تخطى حدوده . ويرصد هيجل - هنا - أن الوجه الإنسانى يحمل تعبيراً ما دائماً ، فبعض الوجوه تحمل أثر الأهواء المدمرة ، بينما وجوه أخرى تتم عن تسطح وعقم داخليين ، ونجد الوجوه تمسك تعبيراً يختلف عما نألفه من تعبيرات ، ويتميز الأطفال - أجمل المخلوقات - فى رأى هيجل - بوجوههم التى تبقى الخصوصيات الداخلية فى حالة عدم تفتح ، لأن صدورهم لا تجيش بأى هوى محدد ، ولا تفلح الهومم الإنسانية فى إخفاء طابع الضرورة الكثيفة على وجوههم ، ولكن على الرغم من أن الأطفال يبدوون وكأنهم يحتون . الامكانيات كلها ، فإن وجوههم تفتقر إلى تعمق سمات الروح (٥٦) . ويريد هيجل أن يخلص من هذا - إلى تقسيم الوجود إلى نوعين ، أولهما : الوجود الطبيعى المباشر ، الذى يعتمد على الوجود الفيزيائى والمادى وطابعه الأساسى هو التناهى ، وهذا الوجود يفصح عن نفسه فى حياة الحيوان ، والمرحلة التى ينقسم فيها الإنسان فى الوجود الحسى ، ولا يتجاوزه ، والجمال الذى يعبر عنه - هذا الوجود الطبيعى المباشر - هو الجمال الطبيعى ، والإنسان فى حالة الوجود الطبيعى المباشر يشعر بجزءه نتيجة للحدود المتناهية التى تحيط به من العالم الطبيعى والمادى ، وتحاول أن تجمله تابعاً لها (٥٧) .

.. وثانيهما : الوجود الروحي ، وهو الوجود اللامتناهى ، وهو الذى يتطابق فيه الفكرة مع واقعها العينى ، وفى هذا النوع من الوجود ، يستغنى

(*) يقصد هيجل - شعرى Poetry هنا الفن الذى يعبر عن المثال ، ويفضى إلى إدراك الذات والاشياء .

G. Lukacs : The Meaning of Contemporary Realism, Merlin Press, London, 1978, p. 27. (٥٥)

Hegel : Aesthetics, p. 151. (٥٦)

Ibid : p. 144. (٥٧)

الإنسان الى الحرية ، على مستوى أعلى ، حيث يجدها فى الفن ، لأنه يشعر
 آن الحدود المتناهية للطبيعة ولذاته ، لا تعبر عن أشكال الروح وغناه ،
 فيسعى الى توسط أشكال أخرى ، يعبر بها عن نفسه ، بدلا من التعبير
 المباشر من خلال الوجه الانساني ، ولذلك يسعى الى الفن ، فيكتشف
 الانسان أن واقع الفن يكونه المثال ideal (٥٨) . وهذا يعنى أن
 الجمال الفنى ضرورة تستلزمها نقص الواقع المباشر ، لأنه يفضل الفن ،
 تنعتق الحقيقة من محيطها الزمنى ، ومن ارتباطها بالأشياء المتناهية ،
 وتكتسب فى الوقت نفسه تعبيرا خارجيا نستشف من خلاله غثاثة الطبيعة
 والنثر ، ونكتشف الحرية والشعر .

٤ - الجمال الفنى او المثال (The Beauty of Art or the Ideal)

بعد أن استعرض هيجل الجمال الطبيعى ، وبين أوجه النقص
 المختلفة ، التى لا تجعله معبرا عن فكرة الجمال من حيث هو فكرة لها
 تعينها الواقى ، يرى هيجل أن الجمال الفنى يعبر عن فكرة الجمال من
 خلال التوسط أى المثال ، بينما الجمال الطبيعى هو جمال مجرد ومباشر
 دون توسط . لكن كيف يتناول هيجل الجمال الفنى ؟ . يتناول هيجل
 الجمال الفنى من خلال حديثه عن ثلاث نقاط رئيسية وهى :

(أ) المثال .

(ب) العمل الفنى بوصفه تحققا للمثال .

(ج) ذاتية الفنان الخلاقة بوصفه مبدعا للجمال الفنى .

(أ) المثال كما هو : The Ideal as Such

ان مدخل هيجل للحديث عن المثال هو الفردية الجميلة Beautifuf
 Individuality ويقصد بها النفس التى تستطيع أن تظهر بتمامها ،
 وتعتبر عما فى داخلها فى الفن ، وبالفن ، وهنا ، يظهر استفادة هيجل من

Ibid : p. 152.

(٥٨)

مفهوم النفس الجميلة عند شيلر (٥٩) التى اتخذها أساسا جماليا فى فلسفته ، ونجد هيجل يستفيد بها هنا ، من حيث هى تعبير عن الوحدة بين الداخل والخارج ، أو الذات والموضوع ، بحيث يكون الخارج-معبرا كاقصى ما يمكنه أن يستطيع عن الداخلية العميقة ، ويستعين هيجل ببعض أبيات من أفلاطون (٦٠) لكى يبين أن الفن الجميل يجعل فن-كل وجه من وجوهه Argus (*) ، له ألف عين ، كى تتبدى النفس الروحية المميزة فى جميع شروط الظاهر وإحتمالاته ، أى أن الفن يساعدنا فى رؤية ما لا يرى ، وتقود - الأعمال الفنية الجميلة - هى العين العاكسة للنفس الحرة فى كل لا تناهياها الباطن (٦١) . ويقصد هيجل بالفردية الجميلة تلك الشخصية الفردية المميزة التى تتجاوز وجودها الطبيعى الحسى المباشر وترتفع الى مستوى الحرية والاستقلال الذاتى غير المتناهى ، ويتم هذا التسامى عن طريق الفن ، بيد أنه لابد أن تكون النفس ذات مضمون روحى واع حتى يتجسد فى الفن ، لأن النفس الميسطرة الأسيرة = والمنغمسة - فى الحياة الحسية ، تكون غير واعية بمضمونها المحدد ، وعلاقتها بالواقع الخارجى ، لأنه إذا كانت النفس ذات مضمون ناقص أو مشوه فإنه ينعكس فى الفن - بدوره - فى شكل مجرد : ولهذا فإن النفس الراحية بمضمونها الروحى تجد فى الفن مجالها الأثير لتحقيق الإتوافق بين الداخل والخارج ، لكن بشرط أن يكون الداخل-متوافقا مع ذاته لأن هذا هو الشرط الوحيد لامكانية اكتشافه الخارجى (٦٢) . فمن طريق الفردية الجميلة يستطيع الفن أن يستبعد العرضى والخارجى ، ويدع جانبا كل ما لا يتطابق فى الخارج مع الفكرة ، ونتيجة لهذا التطهير Catharsis يخلق الفن « المثال » .

(٥٩) تركز نظرية شيلر على افتراض أن الإنسان يتبع عالمين (عالم الحس ، وعالم الروح) كما أنه مطالب بتلبية كلا الطرفين ، ولذلك يرى أن الجمال هو الذى يوفق بينهما رغم ما قبيها من تعارض ، فالجمال بين المادة والشكل ، وبين الحسى والعقل ، وبين الذاتى والموضوعى ولن يصبح الإنسان حرا الا بعد تحقيق هذا التوافق ، وهذا يتم عن طريق التربية الجمالية للإنسان ، ولذلك فإن مفهوم النفس الجميلة ليس وسيلة لتحقيق التوافق النفسى فحسب ، وإنما لتخليص المجتمع من شروره أيضا

Hegel : Aesthetics, p. 153-154.

(٦٠)

(*) Argos هو أمير من أمراء مدينة أرجوس Atgus : ، تقول الأساطير اليونانية أنه كانت له مئة عين ، وأن خمسين منها كانت تبقى مفتوحة دوما . Joseph Kaster : Mythological Dictionary. (Art : Argus), A Wide View. Perigee Book, New York, 1980.

Hegel : op. Cit., p. 154,

(٦١)

Ibid : p. 155,

(٦٢)

ويمكن أن تضرب مثالا يوضح ذلك من خلال الرسام - رغم أنه أقل اهتماما بالمثال في الفن من وجهة نظر هيجل - حين يرسم انسانا (بورتريه Portrait) ، فإنه يثنى جانبا جميع الخصوصيات الخارجية للهيئة مثل الشكل واللون ، أى يستبعد الجانب الطبيعى المباشر من الوجود المحدود ، فلا يحرص تماثا على نقل مسام الجلد مثلا ، ولكننا نجده يصور الطابع العام للشخص الذى يرسمه ، وينقل لنا خواصه الروحية الدائمة (١٢) وهذا يعنى أن الفنان يستبعد المحاكاة الآلية الساذجة التى تصر على تصوير الشخص فى حالة سكون تصويرا سطحيًا وخارجيًا ويهتم بإبراز المعالم التى تعبر عن داخلية الشخص بالذات (*). وهذا ما نجده فى صور السيدة العذراء بريشة رافائيل Raffaël (١٤٨٣ - ١٥٢٠) التى لا تحرص على تصوير الملامح الدقيقة والشخصية للسيدة العذراء بقدر ما تحرص على أن تمثل الوجه والعينين والأنف والفم التى تتوافق مع الحب الأموى ، السعيد والفرح والورع والمتواضع معا . فهو يظهر الطابع العام الروحى الذى يريد المثال أن يؤكده . فالمثال لا يظهر طبيعته الحقة الا حين يعيد ادراج الوجود الخارجى فى الروحى بحيث يقدو الواقع الخارجى الظاهرى مطابقا للروح وكاشفا له (١٤) .

وهذا يعنى أن هيجل لا يقول بعودة مطابقة الى الداخل ، وانما المثال - لديه - هو الواقع المستنبط من كتلة الخصوصيات والأشكال بحيث تتبدى الداخلية فى هذه الخارجية والمعارضة للمبومية وتأخذ بشكل الفردية الجية . وقد عجز « شيلر » عن المعنى الذى يقصده هيجل فى قصيدة له بعنوان المثال والحياة (*) حيث يعبر عن المثال الذى يتجاوز الوجود الطبيعى المباشر المرتبط بالحاجات الوضعية ، بحيث يقدو الظاهر والخارجى تعبيراً عن الحرية الروحية الداخلية . حيث يرى - فى قصيدته أن المثال هو بلد الأرواح المتعذر عليها الحياة فى الوجود المباشر ، ومهما تكن الأشكال التى يتبدى فيها للمثال متعلقة ، فإنه يضيح أبداً ، بل يهتدى -

Ibid : p. 155.

(١٣)

(*) من الذين يثقلون ما يقصده هيجل من اللغتين المصريين نجد جمال كامل وصالح طاهر وصبرى راغب ولوحاتهم فى فن البورتريه التى تنكس السمات التى تصور الطابع العام للشخصية التى تنكس خواصها الروحية مثل: لرحمة : صلاح طاهر عن توفيق الحكيم .

Ibid : op. cit.

(١٤)

(**) هذه القصيدة نشرها شيلر فى عام ١٧٩٥ ، وعنوانها بالألمانية : Das Idéal und Des leben.

فى كل مكان وزمان - الى ذاته . وهذا يعبر عن الجمال الحقيقى للمثال ، فنظرا الى أن الجميل لا يوجد الا كوحدة كاملة وذاتية ، لذلك فالمثال ليس كثرة مشتتة ، وانما وحدة عميقة تتعين فى الخارج (٦٥) ونلاحظ - هنا - استفادة هيجل من نظرية شيلر الجمالية ، لاسيما أن النفس الانسانية لدى شيلر جوهرها الأساسى هو الحرية ، والفردية الجميلة التى يؤسس عليها هيجل فهمه للمثال جوهرها هو الخرية أيضا ولذلك ربط هيجل بين المثال والحرية .

١ - المثال والطبيعة :

تحدث هيجل عن العلاقة بين المثال والطبيعة ، وأوضح الفروق بينهما ، لكى يبرز الطابع الأساسى للمثال ، ولكى يحدد أيضا - على نحو جلى - ماذا يقصده بمصطلح المثال لديه ؟

واذا كان لابد أن يكون العمل الفنى طبيعيا ، أى ظاهرا لنا بشكل حسى ، فان هذا لايعنى أن ينسخ الفنان الطبيعة كما هى ، أو يحاكي تصور ما فى عقله ، كما هو الحال عند أفلاطون الذى يريد من الفنان أن يفعل الجوانب الحسية ، لكى يقدم لنا المثال الأزلى وانما هيجل يرى أن المثال يقوم على تصوير الطابع المثالى (*) للأشياء ، ولايقوم على تصوير الطبيعة كما هى ، وهذا يعنى تغليب الجوانب الروحية على حساب المظهر الحسى الخارجى . والواقع أن هيجل حريص على توضيح هذه العلاقة بين المثال والطبيعة ، لأن هذه القضية كانت مثار اهتمام وجدل فى عصره ، كما يخبرنا - بذلك - فى محاضراته حول الفن الجميل ، وهو يذكر من الذين طرحوا هذه القضية - العلاقة بين الطبيعة والمثال - فنكلمان Winckelmann وهو من رواد الكلاسيكية الجديدة فى ألمانيا فى ذلك الوقت ، (١٧١٧ - ١٧٦٨) ، وكارل فريدريش فون روموهر Rumohr (١٧٨٥ - ١٨٤٣) ويستشهد هيجل بكثير من أقوالهما من كتابه « بحوث ايطالية » الذى صدر فى ثلاثة مجلدات بين ١٨٢٧ - ١٨٣١ (٦٦) أى معاصرة للوقت الذى كان يقوم هيجل فيه بالقاء محاضراته

Ibid. : p. 157.

(٦٥)

(٦٦) أميرة طمى مطر : الفلسفة عند اليونان دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٧ ، Karl Achenrenner من ٢٢٧ - ٢٢٨ ، وانظر أيضا للنظريات الجمالية اعداد وتحرير

من ١ - ٢ .

(*) اضفاء الطابع المثالى والروحى على الأشياء هو ترجمة لكلمة Idealisation التى لم نجد كلمة مفردة تترجم بها ، وهى تعنى عند هيجل تنقية الموضوعات من العرضى وإبراز الكلى فيها ، وهذه الكلمة تختلف عن المثالية Idealism كنزعة فلسفية .

فى علم الجمال ، ولذلك فقد حرص هيجل على ابداء وجهة نظره حول هذا الموضوع ، لعدة أسباب ، أولا : أن هيجل كان مرتبطا بالحياة السياسية والفكرية فى عصره ، وثانيا : لأنه يرى أن الفلسفة لابد أن تعبر عن روح العصر الذى تنتمى اليه ، وثالثا : أنه حريص على تقديم نظرية جمالية فى الفن تقوم بحل كثير من الاشكاليات التى كانت مثارة فى ذلك الوقت .

وكعادة هيجل حين يتناول موضوعا من الموضوعات ، فانه يبدأ بالكشف عن الطابع المعنى لأى فكرة يتناولها ، ولذلك فان ينقل الحديث حول العلاقة بين المثال والطبيعة من الحديث المجرد الى الحديث المعنى ، الذى يوضح هذه العلاقة من خلال فنون بعينها ، ولذلك فان أول ملاحظة يبدئها حول المناقشات التى كانت دائرة حول هذا الموضوع ، هى أن هذه المناقشات كانت تتحدث عن العلاقة بين الطبيعة والمثال من خلال فن واحد بعينه وهو فن الرسم ، على أساس أن فن الرسم يوضح العلاقة بينهما ، ولأن الرسم يبين لنا - للوهلة الأولى - موقف الفنان من الطبيعة ، فهل هو يقلدها ، أو يحاكيها ، أمديه مثال يريد أن يمثلها تمثيلا حسيا (٦٧) . بينما يرى هيجل أن هذه القضية ليست خاصة بفن من الفنون ، وانما تشمل الفنون كلها ، ولذلك فهو يصيغ القضية صياغة أكثر تعميما على هيئة سؤال هو : هل المقروض فى الفن ان يكون شعرا أم نثرا ؟ ، وبالطبع كما سبق أن أوضحنا أن هيجل يقصد بالشعرى الكلى والجوهرى والروحى ، ويقصده بالنثر الجزئى والعرضى والمبتذل والعادى ، أى أن هيجل يقصد بكلمة شعر Poetry هنا المثال فى الفن ، أى الذى يعبر عن العميقة فى الفن ، بالمعنى السابق الذى قدمناه لفكرة المثال عنده . ولذلك فهو يتساءل عما فى الفن من شعر أى من مثال ، وعما فيه من نثر ، أى مبتذل وعادى ، وينقل الطبيعة كما هى . ولذلك فهو لا يقصر المثال أو الشعرى على فن واحد مثل الرسم ، وانما يطبق هذا على الفنون كلها ، ولذلك يمكن للرسم أن يعبر أيضا عن موضوعات شعرية ، ويمكن للشعر أن يرسم أيضا ، مادام كل منهما ملتزما بالمثال ويتمثله العصى (٨) . وهذا التوحيد المجازى الذى يتم - لدى هيجل - بين المثال والشعر ، يرجع لأن هيجل يعتبر أن الشعر هو أسمى الفنون

Hegel : Aesthetics, p. 160-161.

(*) ان استخدام هيجل لهذه الكلمة على هذا النحو يقترب من استخدام أرسطو لها ، لأن كلمة Poetica التى أطلقها أرسطو على كتاب الشعر لا تقتصر فى اللغة اليونانية على فن الشعر ، بل تطلق على كل اللنون الجميلة ، وهى مشتقة من فعل Poein أى ينتج . انظر نحن هيجل ، ص ١٦١ .

وأكثرها تعبيراً عن المثال ، وسوف أشرح هذا بالتفصيل عند الحديث عن نسق الفنون الجميلة لديه ، ونظرية الشعر لديه

وترجع طبيعة العلاقة بين المثال والطبيعة الى مفهوم المثال لدى الفنان ، فمثلا الرسم الهولندي (*) رغم أنه يقدم لنا تفاصيل الحياة اليومية للشعب الهولندي ، إلا أنه لا ينقلها كما هي ، وإنما يعيد خلق مظاهر الطبيعة ، أى الموضوعات التى لا تستوقف انتباهنا فى الحياة اليومية ، ويوظفها الفنان الهولندي ، لتقدم لنا أشياء لا نستطيع رؤيتها أو ملاحظتها نتيجة لبساطتها ، ودقتها فى الحياة اليومية . ويخلص هيجل من ذلك الى أن الفن يقدم لنا الأشياء ذاتها التى نراها فى الطبيعة ، ولكن مستنظمة من الداخل ، وهو لا يعرض الأشياء الطبيعية كما هى فى الطبيعة ، ولكن بعد أن يكون قد أضفى عليها طابعاً مثالياً ، Idealisation . وبفضل هذه المثالية يضفى الفن قيمة على بعض الموضوعات التى قد تبدو تافهة أو غير ذات قيمة فى ذاتها ، ويجعلنا ندرك أبعاداً جديدة فى بعض الموضوعات ، والفن يثير اهتمامنا ببعض الموضوعات التى قد لا تثير اهتمامنا فى الواقع . بالإضافة الى هذا ، فإن الفن يخلد بعض الأحداث العارضة والسريعة التى ما تكاد تظهر حتى تختفى ، مثل الابتسامة العارضة ، أو الانقباض الساخر الخاطف فى الوجه ، فىأتى الفنان ويرسمه ، لينتزع هذه اللحظة السريعة من الوجود الفانى ، وهو يدلل بذلك على تفوقه على الطبيعة .

والحقيقة أن ما يأسر اهتمامنا فى الأعمال الفنية ، ليس المضمون ذاته فحسب ، وإنما هذا الاحساس بالرضا الذى نشعر به ونحن نتأمل التمثيل الحسى للمضمون ، نتيجة لتصويره أشياء تبدو لنا وكأنها منتزعة من الطبيعة ، بينما هى ليست كذلك ، لأنها مديونة للروح التى أنتجتها بدون مساعدة من وسائل الطبيعة ، ولذلك ينتج العمل الفنى - طبقاً لمفهوم المثال عند هيجل ، وهو التوسط بين الوجود الموضوعى الطبيعى الصرف ، وبين التصور الداخلى الخالص - فى إدراك الداخلى وإظهاره للخارج وكأنه جزءاً من هذا الخارج وأسقاط كل ما هو غريب عن التعبير عن المضمون ، وكل ما ليس له صلة بالتمثيل الخارجى للموضوع ، وهذا يعنى أن موقف الفنان من العالم الطبيعى ، أنه لا يقبل أى شيء من الطبيعة

(*) ارتبط الرسم الهولندي بالحياة الاجتماعية للشعب ، ولعل هذا ما جعل علم الجمال الماركسى ، يبرز تحليل هيجل للرسم الهولندي ، انظر علم الجمال الماركسى : هنرى آرفون .

كما هو ، وانما يصيبه بصيفته الخاصة ، ولذلك فالغنان حين يرسم الشكل الانساني ، فانه لا يسلك مسلك مرمم اللوحات القديمة الذي يستنسخ جميع الواضع الناقصة من خلال تركيزه على التفاصيل الدقيقة ، وانما يهمل الفنان بعض التفاصيل مثل النمش والبيثور الموجودة في الوجه ، التي لاتعبر عن الطابع الروحي للانسان ، ولذلك فحين يختار الفنان الوجه الانساني كوجه طبيعي ، فانه يختاره لانه يصلح بصورة رئيسية للتعبير عن الروحي (٦٨) . ويذكر هيجل مثالا على ذلك . الشاعر اليوناني هوميروس ، فرغم اهتمامه بالعينى والواقعى ، نجده لا يتحدث عن العينى الا بصورة عامة ، ويتضح ذلك حين يصف جسم آخيل (*) فهو يتحدث عن علو جبينه واستواء تكوين انفه ، وطول ساقيه وصلابتها ، لكنه لا يصف كل شيء بالتفصيل الدقيق ، بحيث يبين وضع كل جزء من اجزاء جسمه بالنسبة الى الاجزاء الأخرى . ويوضح هيجل ان هذا يتضح أيضا في الشعر بشكل عام ، فالشاعر بدلا من أن يصف الشيء - اذا لم يكن هذا ضروريا - فانه يذكر الشيء في كلمة هي اسم الشيء ، لان الكلمة يظهر فيها الفردى بمظهر العام ، بحكم كون الكلمة من نتاج التصور (٦٩) . وفى ضوء علاقة المثال بالطبيعة ، يرى هيجل أن هناك بعض الاختلافات بين الفنون فى علاقتها بالطبيعة ، فبعض الفنون ذو طابع أكثر مثالية Idealisation بينما البعض الآخر أقرب للدراك الخارجى ، فمثلا النحت أكثر تجريدا فى إنتاجه من الرسم ، وفى الشعر ، أما القصائد الملحمية Epic Poet فأقل حيوية من الناحية الخارجية من الشعر الدرامى ، ولكنها من ناحية أخرى تتجاوز الفن المسرحى ، لان رواية القصائد الملحمية يعرضون - للدراك - لوحات عينية للأحداث (**)(٧٠) .

ويمكن هنا أن نتساءل : هل يقول هيجل بالتعارض بين المثان والطبيعة ؟ ولكن نجيب على هذا ، لابد أن نحدد ماذا يقصد هيجل بالطبيعى ؟ فالطبيعى عند هيجل ، هو الفكرة فى الآخر ، أو الجانب الحسى للروح ،

Hegel : Aesthetics, p. 163.

(٦٨)

(*) تعتبر الابلياذة والوديسا من المصادر الرئيسية للشعر الملحمى الذى يعتمد عليها هيجل فى استقائه أمثاله ونماذج منها ، للتقليل على صحة أفكاره فى الفن ، وهذا ما سوف نلاحظه طوال تحليلنا لأفكار هيجل فى الفن .

Ibid : p. 162 & p. 165.

(٦٩)

(**)(*) سوف اشير بالتفصيل الى أنواع الفنون الشعرية عند هيجل فى الفصل السادس من هذا البحث .

(٧٠) هيجل : الاستطيقا ، ص ١٦٧ .

ولهذا فالطبيعي - لديه - يصبح تعبيراً عن الروحي وذلك حين يضيئ الفنان عليه طابعاً مثالياً ، ولذلك إذا كان التعارض بين الذات والموضوع ينحل في فلسفة هيغل الميتافيزيقية كما أشرنا من قبل ، فإن الجدل الهيغل يرى أيضاً أنه - في الفن - يتم حل التعارض بين المثال والطبيعة ، فمثلاً الوجه (الطبيعي) للإنسان يعبر عن الحياة الداخلية ، وهذا ما يفسر لنا اختلاف أشكال الوجوه في تعبيرها عن لحظات الأهواء الإنسانية المختلفة ، وحتى الفن الشعبي Folk Art (ويقصد به جعل به الفن الذي يصور مشاهد الحياة العائلية والشعبية) قد رفعه الهولنديون إلى أعلى درجات الكمال ، رغم أن يحاكي الحياة الطبيعية العادية ، وذلك لأن الهولنديين ، وجدوا مضمون لوحاتهم في أنفسهم ، بحيث عبرت خير تعبير عن العلاقة بين المثال والطبيعة ويتضح هذا في لوحات رامبرانت Rembrandt (١٦٠٦ - ١٦٦٩) في لوحة « دورية الليل » في أمستردام (٢) ، وهذا يعني أن الفن قد يختار موضوعات عادية ، ولكن الفنان يضيئ عليها أبعاداً لم تألفها ، ومثال ذلك لوحة « المتسول » التي رسمها برتو لومارس موريلا Murillo (١٦١٧ - ١٦٨٢) ، (وهو رسام أسباني ، تتجلى في لوحاته بهجة النور Light وعمق التصوف ومن أشهر لوحاته ، « المتسول » ، « واكل البطيخ ») (٧١) ، فالموضوع قد يدخل في عداد الطبيعة العادية - نقصد موضوع لوحة « المتسول » - حين ننظر للوحة من الخارج ، حيث نجد الآم تربت على الصبي في حنان ، بينما هو يمزق بطانة كسرة خبز ، فرغم الفقر ، واللامبالاة الكاملة ، نشعر بشعور صولى عميق بالحياة ، ونلاحظ أن هذه اللوحات حجمها صغير ، بمعنى أنها لا تحكي الطبيعة حتى في الحجم ، رغم أنها تصور الحياة الشعبية (٧٢) . والحقيقة أن احتفاء هيغل بالرسم الهولندي فيه رد على الرأي الذي يزعم أن الفن لابد أن يصور المضمون الأسمى والأرفع ، ويبتعد عن العادي والشعبي ، بحجة أن الفن الكبير هو الذي يقدم القيم الكبيرة الرفيعة ، لأنه لا يمكن للفن أن يقتصر على تصوير الموضوعات النبيلة فحسب مثل صور الرسول والقديسين ، وإنما لابد أن يستوعب مختلف جوانب الحياة التي تعبر

(*) هارمنسزون مان روجته المعروف باسم « رامبرانت » . من أعظم رسامي هولندا ، اهتم بدراسة الظل والضوء في لوحاته . لمزيد من التفصيل جوله وحصول الفنانين التشكيليين الذين يتكروهم هيغل ، انظر :

Peter & Lind Murray : A Dictionary of Art and Artists, Penguin Books, 6972, p. 353.

Hegel : Op. cit., p. 168-169.

Ibid : p. 173.

(٧١)

(٧٢)

عن الروح • ويرفض هيجل أيضا أن يصور الفنان أى موضوع طبيعى ثم يضيف عليه دلالة مفترضة من عنده (*) فالفنان حين يختار موضوعا من موضوعات الطبيعة ، فهو لا يختاره كما هو بذاته ، وإنما من خلال المضمون الروحى الذى يعبر عنه ، بحيث تعتبر الأشكال الطبيعية رمزية بانحنى العام للكلمة ، بمعنى أنها ليست قيمة مباشرة فى ذاتها ، وإنما فى كونها تعبيرات عن العالم الداخلى ، عالم الروح • وهذا ما يضيف طابعا مثاليا على واقعها خارج الفن ، وبذلك تختلف عن الطبيعى الذى لا يشتمل على شئ ما روحى (٧٣) •

وهذا يعنى - من جهة نظر هيجل - أن الوجه الجميل والمتناظم الشكل قد يكون باردا وعديم التعبير عن الدلالة الروحية ، بينما وجه آخر قبيح ومبتذل وعادى يعطينا تعبيرات روحية عميقة عن الانسان ، ولذلك فإن تماثيل فيدياس (***) ، لا تحاول أن تقدم صورة متأنقة وظرفية للانسان ، وإنما تحاول ان تقدم الحياة المتغلغلة التى تحركه •

ولذلك فإن الفرق بين التصوير المثالى وبين رسم الأشخاص يكمن فى أن المضمون المثالى يظهر فى التصوير المثالى من خلال تكثيف التعبير فى الوجه (٧٤) وهذا يعنى أن الاختيار والجمع والبحث لا تكفى وحدها ، لكى ينتج الفنان عملا فنيا ، بل على الفنان أن يتصرف كخالق ، أى كمبدع ، ويكون لديه معرفة عميقة بالأشكال المطابقة ، ولذلك فهو يخلق أعماله الفنية معتمدا على حساسيته فى ادراك المدلول الذى يحركه ، وأن يجد له التمثيل العينى الموافق له •

ب (تعين وتحقق المثال : (The Determinacy of the Ideal)

تناولت فيما سبق المثال كمفهوم ، ولكن اذا كان الجمال الفنى تعبيرا عن المثال كفكرة ، فإن هذا يقتضى ان نوضح تعيينات أو تحقيقات

(*) يتفق هذا الرأى مع فلسفة هيجل فى الجمال والفن حيث يرى أن الفنان يترك الأشياء تقصص عن نفسها من خلال عمله اللئى ، ولا يستطع عليها دلالاته المتعسفة -
Ibid : p. 172.
(**) فيدياس Pliditz : أشهر نحات اغريقى . كلفه بيريكليس بتزيين البارثينون ، ومن أشهر أعماله : جوبيتر الأولى ، والثينا . تولى حوالى ٤٢١ ق م -
Ibid : p. 173. انظر ب (٧٤)

المثال في الواقع ، أي نجيب عن التساؤل القائل : كيف يستطيع الوجود المتناهي (الواقع الخارجي) أن يعبر عن اللامتناهي (المثال للجمال) من خلال العمل الفني ؟ ويمكن أن نجيب على هذا التساؤل من خلال تحليل ثلاث نقاط لدى هيجل ، وهي :

١ - تعين المثال كما هو Ideal Determinacy as Such

٢ - هذا التعين الذي يعبر عن نمو المثال خلال خصوصية الأشكال ، خلال الفروق ذاتها التي تمتص ، وهذه العملية التي يطلق عليها هيجل مصطلح الأداء أو العمل أو الحدث Action ، ويقصد هيجل بهذا المصطلح سلسلة الأحداث التي تشكل العمل الفني .

٣ - التعين الخارجي للمثال (The External Determinacy of the Ideal)

١ - تعين المثال كما هو :

إذا كان هيجل يرى أن الإله يشكل المركز الذي تصطبج حوله تمثيلات Representation الفن (٧٦) فإنه يرى أن الإله Divine لا يوجد بالنسبة للفكر إلا كوحدة وكنكية ، (The Divine Unity and Universality) أي هو كيان مجرد من الشكل ، وهو بالتالي لا يقع تحت عمل التخيل الفني الذي يقوم بالتشكيل والتشخيص ، ولذلك حظر الدين اليهودي والإسلامي أن يصنوا لله صورة تجعله في متناول الإدراك الحسي (٧٧) ، ولذلك تتضاد مكانة الفن التشكيلي ، ويستحوذ الشعر على مكانة أكبر ، لأنه يستطيع في سعيه نحو الله أن يشيد بعظمته وقدرته .

لكن ماذا يقصد هيجل بأن الله المركز الذي تدور حوله تمثيلات الفن ، هل يقصد أن الفن تعبير عن الإلهي^٩ ، وكيف يمكن للفن أن يتناول

Hegel : Aesthetics, p. 175.

(٧٥)

Ibid : p. 175.

(٧٦)

٧٧) المزيد من التفصيل حول موقف الاسلام من فن التصوير يمكن الرجوع الى د. عفيف يهنا (جمالية الفن العريش) عالم المعرفة الكويت ١٩٧٩ ، ص ١١ - ٢٠ ، اما عن موقف الاسلام من الشعر فيمكن الرجوع الى كتاب د. ساضى مكي العائى : الاسلام والشعر عالم المعرفة الكويت ، ١٩٨٢ .

الالهى ، وهو ليس ضمن موضوعات الفن القابلة لامكانية التمثيل الحسى هل لأن الالهى هو موضوع المعرفة المجردة فقط ؟ يمكن الاجابة عن ذلك من خلال تحديد ما يقصده هيجل بالله ، أو الالهى ، فالله عند هيجل ليس متعاليا عن الوجود والانسان ، وانما محايد له ، أى أنه يقول بفكرة وحدة الوجود Pantheism (*) ولذلك فهو يرى أن الروح المتجسد فى الواقع الفعلى يعبر عن الالهى ، اذن يمكن أن يتناول الواقع الحسى بوصفه تعبيراً عن الالهى بعد حذف الطابع العرضى والانى منه ، وإبراز الطابع الروحى فيه الذى يعبر عن الالهى .

ولذلك يفضل مفهوم وحدة الوجود ، الذى يوحد بين الله والوجود ، نجده يرى فى الطبيعة والوجود - بشكل عام - تعينا جوهريا للالهى ، ولذلك ينفذ - الالهى - فى متناول الحدس ويصلح للتمثيل الشخصى ، وبذلك يبدأ الملوكوت الحقيقى للفن المثالى الذى يصور الجوهر الالهى - الذى هو فى الحقيقة وحدة وكلية - فى الأقسام الموجودة فى الوجود ، أى الكثرة الموجودة فى الوجود تعبر عن الوحدة والكلية الالهية ، وهذا يعنى أن الالهى - من خلال تعينه فى الواقع الخارجى - حاضر فى كل ما يقلمه الانسان وما يحسه ، وعلى هذا يصبح البشر الذين يتحركون بروح الله مثل الرسل والقديسين - فى الفن المسيحى - موضوعات للفن المثالى ، ويرى هيجل - طبقاً لهذا - أن الحياة الانسانية - بوصفها

(*) وهو المذهب القائل بأن الله والطبيعة شيء واحد . وبأن الكون المادى والانسان ليسا الا مظاهر للذات الالهية . ومن أبرز التاكتين بهذا هو اسبينوزا . ومن أبرز الدراسات التى قامت بتحليل معنى وحدة الوجود عند هيجل للدراسة التى كتبها Robert C. Whiteman . فى دورية Studies in Hegel تحت عنوان : هيجل بوصفه متوحداً ، فى القائل بوحدة الوجود « Hegel as Panentheist » صفحات ١٢٤ حتى ١٦٤ من الدورية المشار إليها سابقاً .

(Tulane Studies in Philosophy, Vol. IX, Tulane Uni., 1960). وقد استند Whitemore فى هذا ، الى كتابات هيجل اللاهوتية الأولى ، وإلى محاضراته فى فلسفة الدين ، فلقد قام هيجل بنقد التصورات التى كانت سابقة عن الله ، والمسيحى لله ، يقوم على أساس علاقة السيد بالعبد التى سبق أن اشترت إليها فى وحاول أن يقصر الالهية على ضروب فلسفته الميتافيزيقية . فبين أن التفسير اليهودى الفصل الأول من البحث ، وحاول هيجل أن يربط بين فكرة الله ، وفكرة المطلق لئلا يذهب أن الانسان هو المطلق المتعين . بمعنى أن الانسان المتناهى يبحث عن ذاته فى المطلق الالهى اللامتناهى ، وهكذا فإن هيجل « يتفق مع اسبينوزا على أن الوجود أو الجوهر ، ينتمى الى المطلق وحده ، وكل شيء آخر تعين لا جوهرى للحقيقة الالهية الواحدة : وما العالم المتناهى الا ظل لكل الروحى » انظر أيضاً : جيمس كولينز : الله فى الفلسفة الحديثة ترجمة فؤاد كامل . مكتبة غريب القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٢٩٦ - ٢٩٧ .

تعبيراً عن الالهى - تشكل المادة الحية للفن ، والمثال هو تعبيرها وتمثيلها (٧٨) . والرسم والنحت - توجه خاص - هما اللذان قد أفلحا فى تمثيل وجوه مختلفة للالهى ، مسترشدين بالفكرة السابقة ، مع التركيز على ابراز الطابع الروحى الكلى فى الموضوع ، بمعنى أن الفنان - فى هذه الفنون - يصور الوجود الحقيقى فى ذاته ، بصفته منتسباً الى ذاته ، وليس فى علاقاته بالظروف الخارجية ، أى أن الفنان وهو يصور القديسين فى متاعبهم وآلامهم ، يحافظ على جلالهم الدائم (٧٩) . ولذلك يبدو ما هو خاص فى العمل الفنى قد تحرر من تأثير العرضى ، ويتم تمثيل الخصوصية المعينية فى توافق مع حقيقتها الباطنية ، وكل هذا يستند الى أن الجانب النبيل والتميز للنفس الانسانية هو الجوهر الروحى الأخلاقى (الالهى الحقيقى) ، والانسان لايلبى حاجاته الباطنية الا حين يعزى الى هذا الجوهر نشاطه الحى ، وقوة ارادته واهتماماته (٨٠) .

ويمكن أن نوضح بأنه اذا أراد الفن أن يعبر عن الالهى (الأسمى الثابت) ، من خلال الانسان (المتغير) - بوصفه تعبيراً عن الالهى طبقاً لفهم هيجل عن الالهى والانسانى - الذى يعيش صراعات شتى وتناقضات مختلفة ، وهو أيضاً فردى ، بينما الالهى كلى ، فلا بد أن تبحث فى الحدث أو الأداء (العمل) Action ، الذى يكشف عن الطابع المثال للانسان ، وذلك من خلال ثلاث نقاط أساسية عند هيجل وهى :

١ - الحالة العامة للعالم التى تحتوى على شروط الفعل Action وطبيعته .

٢ - خصوصية الوضع Situation الفردى للانسان ، الذى يدخل تعينه على هذه الوحدة الجوهرية للانسان فروقا وتوترا تكون حوافز للحدث .

٣ - ادراك الوضع عن طريق ذاتية الانسان ، ورد الفعل الذى ينتهى به الصراع ، وتلاشى الفروق (٨١) .

Hegel : Aesthetics,

(٧٨)

Ibid : p. 176.

(٧٩)

Ibid : p. 176.

(٨٠)

Ibid : p. 178-179.

(٨١)

١ - حالة العالم العامة : The General State of the World

والسؤال الذي يطرح نفسه - هنا - لماذا يطرح هيجل حالة العالم العامة ؟ وهو يصدد تحليل خصوصية الأشكال الفنية او انحدث ؟ ، وما هي العلاقة التي تبرز له ان يبدأ من العالم لكي ينتهي الى السمات الخاصة التي تميز خصوصية الاشكال الفنية ؟

ويمكن الإجابة على ذلك ، من خلال تحليل هيجل نفسه للانسان ، فهو يرى أن ذاتية الانسان - التي تحمل في داخلها التبعين - تندفع الى السمل لكي تنجز وتحقق ما يستحيل في داخلها ، ولذلك فهي بحاجة الى العالم المحيط بها الذي يقدم الحقل العام لمتجزاتها وتحقيقاتها . ولذلك فحين يتحدث هيجل عن حالة العالم ، فإنه يقصد بها الكيفية العامة التي يمكن بها للكل والجوهري - الذي يبين تلاحسم الواقعي والروحي في وحدة واحدة - ان يصون ذاته ويبقى كما هو (٨٢) .

وهنا يتضح لنا - بالتحديد - لماذا أطلقنا عنوان البحث « الفن والحضارة » حين أردنا أن ندرس فلسفة هيجل الجيالية ، لأن الفن يرتبط بالحضارة على نحو جوهري عند هيجل ، فهو يرى أن الحديث عن المثال في الفن أو الجمال ، يقتضي الحديث عن الانسان الذي لا يتعين الا من خلال العالم المحيط به ، ولا يقصد هيجل بالعالم شيكلا مجردا ، وإنما يقصد به والحالة المالية والقانون والحياة العائلية ، وكل هذه السمات هي - في حقيقة الأمر - أشكال مختلفة لروح واحد ، أو مضيق واحد ، نجد فيها تحقيقات العالم (٨٣) أي انه المقصود بحالة العالم عند هيجل هي كيفية الوجود العام للواقع الروحي للانسان ، ولذلك فهو يدرسها من خلال وجهة نظر الانسان ، لأن الروابط الجوهرية المباشرة بين مختلف أوجه الواقع ، ترتبط ببعضها عن طريق الارادة التي تظهر في المفاهيم الاخلاقية ، والتصورات القانونية ، وهنا تظهر طبيعة الجدل الهيجلي الذي يربط بين الذات والموضوع في وحدة واحدة ، فييجل يدرس الانسان عن طريق العالم ، ويدرس العالم أيضا عن طريق دراسة الارادة الانسانية وتحقيقاتها .

Ibid : p. 179.

(٨٢)

Ibid : p. 179.

(٨٣)

والفنان حين يتناول العالم ، فانه لا يطرح الحالة الكلية للعالم ،
وانما يبحث عن الحالة الخاصة التى تضى على العالم الطابع المثالى ،
وبالتالى تظهر لنا المثال فى الفن . وهيجل حين يدرس حالة العالم العامة ،
فانه يعنى من وراء ذلك ، أن يبين كيف يمكن أن تتوافق الحالة العامة
للعالم مع فردية المثال .

ويتحدث هيجل عن حالة العامة من خلال حديثه عن ثلاث نقاط
رئيسية. هي :

(١) الاستقلال الفردى والعصر البطولى

Individual Independence & Heroic Age.

(٢) الطابع الثرى للأزمة الحاضرة

Prosaic States of Affairs in the Present.

(ج) إعادة بناء الاستقلال الفردى

The Reconstitution of Individual Independence.

وستلاحظ فى تحليل هيجل لحالة العالم العامة من خلال هذه السمات
الثلاث ، انه لا يتحدث بشكل مجرد ، وانما يذكر دائما الأعمال الفنية التى
تجسد ما يقوله ، لأنه كما سبق أن أشرت لا يفضل الفن أو المثال عن
تحققاته ، ولذلك فهو حين يرى أن المثال وحدة فى ذاتها ، فهو لا يقصد أن
المثال وحدة شكلية فحسب ، وانما وحدة مخيلة للمضمون ذاته . وهو
حين ينظر الى تعين المثال من منظور الاستقلال ، فهو يقصد أن حالة العالم -
التي تتوافق مع فردية المثال فى العمل الفنى - تتبدى فى مظهر الاستقلال ،
حتى يمكن أن تأخذ شكل المثال. (٨٤) .

لكن ما هو المقصود من كلمة الاستقلال عند هيجل ؟ هناك معنى
عام للاستقلال وهو أن الله بوصفه جوهرًا فى ذاته ، فانه يعد مستقلا ،
بينما يكون الفردى الخاص العينى غير مستقل ، بينما يرى هيجل أن
الاستقلال الحقيقى يمكن فى وحدة الفردى والكلى وتداخلهما ، اذ - عن
طريق هذه الوحدة - يحظى الكل (العام) بوجود عينى ويتفرد ، وتجد
ذاتية الفردى (الخاص) فى الكل (العام) أساسا متينا ومضمونا حقيقيا
لواقعهما . واول نمط لتوضيح علاقة الهوية بين العام والخاص هو نمط

الفكر ، ولكن الجانب العام من الفكر لا ينتمى الى الفن الذى ينشده من جهته الجبال (٨٥) . واذا كان هيجل يستعرض الحالة العامة للعالم ، فانه لا يستعرض الحالة الراهنة فحسب ، وانما يستعرض - أيضا - العصر القديم الذى يطلق عليه اسم « العصر البطولى The Heroic Age » ليدرس الحالة الراهنة التى وصل اليها الانسان ، ولكى يقارن بين العصر البطولى والعصر الحديث المعاصر لهيجل ، والحقيقة ان هيجل يحرص دائما على اضافة البعد التاريخى والجدلى وهو يصدد دراسة أى موضوع ، وهو حين يقارن بين العصر البطولى والعصر الحديث ، فانه يناقش العلاقة الضمنية بين الفن والحضارة ، لأن الحالة العامة للعالم ، يقصد بها هيجل ، العلاقة المتبادلة بين الفن وأوجه الحضارة المختلفة التى تمثل فى قوانين الدولة ومؤسساتها المختلفة ، وتأثير هذه الأبعاد الحضارية فى ارادة الانسان وتجديد مدى استقلاله . أى أن هيجل يستعرض تاريخ البشر من استقلال الفرد فى العصر البطولى ، الى استقلال الدولة وثريته الحياة الحديثة ، لكى يستعرض الحالة العامة للعالم ، ولكى يؤكد ان العالم المتعين الذى تظهر سماته فى التعليم والعلوم والشعور الدينى إعادة بناء الاستقلال الفردى هى الأساس الذى يعتمد عليه الفن فى تصوير المثال . فالمعروف أن التناقض الرئيسى بين الدولة والفرد ، الذى سبق الإشارة اليه فى الفصل الأول من البحث ، يواجهنا - هنا - بصورة أخرى (*) ، ولذلك لا يمكن دراسة الفن والجمال لديه بمعزل عن فلسفته فى الحضارة والتاريخ والاعترا ب ، ولذلك اذ تساءلنا : لماذا يحرص هيجل على دراسة مدى استقلالية الانسان ، من خلال الحالة العامة للعالم ، أو الوضع السياسى بشكل عام ؟ فيمكن الاجابة على ذلك ، بأن هيجل يربط بين الفن والحرية . فاستقلالية الانسان الفردى تجدد حريته ، ومن ثم قديرته على خلق المثال / الجمال فى الفن ، ولذلك فحين يتحدث هيجل عن الحالة العامة للعالم ، فانه يطرح شكلين مختلفين للدولة ، على أساس موقف الفرد من كل منهما ، وهو يربط هذا بالفن والمثال ، بمعنى اذا كانت شروط التمثيل الفنى تقتضى أن نعبر عما هو أخلاقى وعادل بشكل كلي (فى الدولة) فى شكل فردى (العمل الفنى) ، والفن يعبر عن الكلى والجوهرى من خلال حياة فردية واقعية ، ولذلك فان حالة العالم العامة الكلية (الدولة) التى تعنى التنظيم السياسى المستقر تنعكس على الفرد ، فنجد

Ibid : p. 180.

(٨٥)

(*) ان الحالة العامة للعالم وعلاقة الارادة بالدولة والاخلاق عند هيجل ، هى موضوع كتاب فلسفة الحق ايضا ، حيث ناقش العلاقة بين النبوة والسلوك وبين الوعى والارادة .

إن حياته مخاطبة بالأمان ، فالبدولة تجسئ الملكية ، وهو لا يملك شيئاً خاصاً به سوى آرائه وأفكاره الشخصية ، ولكن في الدولة التي ينعدم فيها التنظيم السياسي ، يرتكز أمن الحياة والحفاظ على الملكية على قوة كل فرد وشجاعته ، فيكون ملزماً بالسهر على وجوده الخاص ، وعلى حماية ما يخصه ، وهذا ما يطلق هيجل عليه اسم العصر البطولي (٨٦) .

والفرق بين العصر البطولي والعصر الحديث هو كالفرق بين الأخلاق اليونانية والأخلاق الرومانية (أو الفرق بين الفضيلة اليونانية (*) والفضيلة الرومانية ، على أساس أن الفضيلة اليونانية في العصر البطولي كانت هي أساس الأفعال وعقلها) ، ولقد كان للرومان مؤسساتهم الشرعية المستقرة ، ولذلك تنمى الشخصية أمام الدولة التي تمثل الغاية الكونية ، وهذا يبنى أن الفضيلة الرومانية *Virtus* تريد ألا يكون المرء رومانياً إلا بصورة مجردة *Abstract* ولذا نجد أن الفضيلة اليونانية كانت تتميز بالوحدة المباشرة بين الجوهرية وبين فردية الميسول والنوازع والإرادة ، بحيث تحمل الفردية في داخلها قانون ذاتها ، دون أن تخضع لمجاذبة خارجية ، ولذلك نجد أن الأبطال الإغريق هم أنفسهم - مؤسسو الدولة - أي أن القانون والنظام ينشعب منهم ، وتتبدى للعيان بوصفها من ابتدعهم الفردى (٨٧) .

ويذكر هيجل تبجيل القدامى لهيراكليس (**) *Herekles* بوصفه ممثلاً للأخلاق البطولية للأزمنة القديمة ، ويذكر أيضاً هوميروس *Homer* ، وأبطاله ، صحيح أنه كان لهم قائد مشترك ، لكن ما يربط بينهم ليس هو القانون الجامد الثابت الذي يفرض عليهم الطاعة فرضاً ، كما هو الحال عند الرومان والأزمنة الحديثة ، بل هم يتبعون قائدهم من تلقاء أنفسهم ، ويقرأهم الآخر ، وهذا ما نجده لدى أبطال الشعر العربي القديم ، فالاستقلال لم يكن وقفاً على اليونان وحدهم ، وإنما نجده لدى العرب ، حيث كان الفرد الحر يتمتع باستقلال تام ،

Tbid : p. 182.

(٨٦)

(*) كلمة الفضيلة اليونانية ذكرها هيجل بالميرانية Hagel من ١٨٥

Tbid : p. 184-185.

(٨٧)

(**) تروى الأساطير أن هيراكليس أو هرقل هو الطفل الذي أرضعته الربة هيرا منحة الخلود ، والكلمة تعنى جده هيرا . انظر أساطير إغريقية د . عيد المعطى شعراوي ، ص ٣٦٩ - ٣٩٠ .

ولذلك فهو يذكر بجانب أبطال هوميروس . أبطال الشاهنامة (*) ، الذين يتمتعون باستقلال تام (٨٨) .

هذا يعنى أن هيجل يرى أن أهم ما يميز الفردية فى العصر البطولى هو استقلال الفرد وحرية ومسئوليته عن جميع أفعاله ، وهذا الفرق بين العصر البطولى والعصر الحديث يرجع الى الفرق بين حضارتين وثقافتين . تنتمى كل منهما الى تكوين اجتماعى واقتصادى مختلف عن الآخر . والذات فى العصر البطولى ، وهى حدة كلية ، لاتفصل الارادة عن الفعل ، ولا تقبل انفصالا عن نتائج أفعالها وعواقبها ، حتى الذى لم تكن واعية به ، فأوديب Oidipous مثلا - يلتقى وهو فى طريقه الى العراف برجل يقتله بعد شجار معه ، ولم يكن يعلم أنه أبوه ، ومع ذلك يقبل أوديب بكامل ارادته مسئوليته عن الخطأ الذى ارتكبه دون قصد . فيعاقب نفسه بنفسه ، على قتله أباه وزواجه بأمه . وهذا يعنى ان الشخص البطولى يرفض تجزئة الخطأ أو تقسيمه ، ولا يريد أن يعلم شيئا عن التعارض الممكن - الموجود فى الأزمنة الحديثة ويكون مبررا للسلوك - بين النية الذاتية والفعل الموضوعى ، بينما تلاحظ فى العصر الحديث ، أن كل انسان يرد الى نفسه أو الى الآخرين الأفعال التى تمت ويكون الفرد واعيا بها وواعيا - أيضا - بالظروف التى يقوم فيها فعله ، ويبتغى من أي جزء مما فعله ، لم يكن يعلم به ، وبالتالي لايسند الى نفسه الا ما كان على معرفة به ، وما تمهه بكامل قصده استنادا الى هذه المعرفة ، وهذا يبين لنا كيف يتخلص الانسان الحديث من تبعات الخطأ الذى ارتكبه (٨٩) .

واختلاف مسئولية الانسان فى العصرين ، ورؤيته لهذه المسئولية ترجع الى رؤية الانسان الأخلاقية ، فالانسان فى العصر الحديث يحكم على سلوكه على هذا النحو السابق نتيجة لتفسيره للسلوك الأخلاقى بأنه العلم المنأى بالظروف ، بالفكرة المتكونة لدى الانسان من الخير ونية تحقيقها فى أفعاله . أما فى العصر البطولى ، فإن للفرد البطولى لايفصل بين ذاته

(*) الشاهنامة : هى ملحمة فارسية للشاعر الفارسى « الفردوسى » (أبو الكريم منصور) وهو من أكبر شعراء القرن الخامس الهجرى ، وقد كتبها سنة ١٠١٠ م ، ٤٠٠ هـ . ويحاول بها احياء الروح الفارسية عن طريق سرد أخبارهم وساطيرهم منذ بدء التاريخ . وعدد أبياتها يتجاوز الخمسين ألف بيتا من الشعر .
انظر : د . يحيى الخشاب : الشاهنامة للفردوسى : مجلة تراث الانسانية المجلد الرابع العدد السابع ، ص ٥٠٩ - ٥٢٠ .

Hegel : Aesthetics, p. 186.

(٨٨)

Ibid : p. 187.

(٨٩)

وبين الكل الأخلاقي - الذى هو جزء منه - بل يعتبر نفسه أنه يؤلف وهذا الكل 'وحدة' جوهرية ، بينما الانسان فى العصر الحديث يفصل بين شخصه واهتماماته الفردية وبين الغايات التى ينشدها الكل ، فما يفعله الفرد ، يفعله كشخص ، ولا يعد نفسه مسئولاً إلا عن أفعاله ، وليس عن أفعال الكل 'الجوهرى' الذى هو جزء منه (٩٠) . ومن هنا حدث الفصل بين الأسرة والفرد ، وبين الفرد والدولة ، بينما كان هذا الفصل غير موجود فى العصر البطولى حيث كان يقوم الأبناء بالتكفير عن أخطاء الآباء ، وكان جيل بكامله يكفر عن جريمة فرد واحد ، وكانت الجرائم والأخطاء ضمن الميراث الذى يورث للأبناء ، وتبدو لنا هذه الادانة غير معقولة أو مقبولة فى عصرنا الراجح . ولكنها كانت مقبولة ، لأن الفرد لم يكن منعزلاً ، وإنما كان عضواً فى أسرة أو قبيلة وكان سلوك الأسرة ينطبق على كل فرد من أفرادها ، ولذلك كانت تحيا الأسرة فى الفرد ، ويحيا الفرد فى الأسرة ، وكانت الفردية تتوحد مع الكل الجوهرى الروحى (٩١) . وإذا تأملنا حالة الانسحاب فى العصر البطولى ، وتصغيره عن الجوهرى والكل ، يمكن أن نفسر لجوء الفن الى اقتباس أشكاله المثالية من العصر البطولى أو الماضى البعيد ، لأنه يجد أن الانطال يعبرون عن الكل ، بينما انسان العصر الحديث غارق فى هبومه الجزئية ؛ ولهذا نلاحظ أن كثيراً من الأعمال الفنية مقتبسة من بعض الأساطير اليونانية والرومانية (*) ولكن هذا لا يعنى أن الفنان ينقل الماضى كما هو ، فالماضى لا يعنيه فى ذاته ، وإنما يعنيه الحاضر ، فالفنان حين يختار الماضى أو العصر لبطولى أو الأسطورى ، يريد أن يضفى جواً من العمومية حول الموضوعات التى يتناولها ، وحتى لا يقع فى الجزئى والتفرقى الموجود فى العصر الحاضر ، الذى يعرفه الناس تمام المعرفة ، وبالتالى يستطيع فى الموضوعات التاريخية أن يدخل تعديلات تبدو طبيعية ، ولذلك فالفنان الذى يتحدث عن موضوعات تاريخية أو أسطورية يجد نفسه أقل تمسكاً بالجزئى والعرضى ، ولعل هذا هو السبب الذى جعل وليم شكسبير يستمد كثيراً من موضوعاته من أخبار أو قصص قديمة تتحدث عن دولة لم تعرف الاستقرار المنظم ، ولذلك يظهر فيها تأثير قوى الفرد الحية على تصورات وانجازاته (٩٢) .

Ibid : p. 187.

(٩٠)

Ibid : p. 188.

(٩١)

(*) ومثال ذلك ، بيجماليون لبرناردشو ، وكاليجولا لالبيركامى ، وشهر زاد ، لتوفيق الحكيم ، فاوست لجوته ، وأعمال نجيب محفوظ الأولى التى تستلهم الحضارة المصرية القديمة .

Ibid : p. 190.

(٩٢)

ويرى هيغل أن الفرق بين استقلال شخصيات شكسبير واستقلال شخصيات العصر البطولي ، يرجع الى أن استقلال أغلب أبطال المسرحيات التاريخية لشكسبير يرتكز الى ثقة شكلية صرفة بالنفس ، بينما استقلال الشخصيات البطولية يرجع الى المضمون الذى أخذت هذه الشخصيات على عاتقها مهمة تحقيقه . ولذلك فإن الأعمال الفنية التى لا تحاول استلهاً الشخصية البطولية واستقلالها ، تبقى باهتة ، ويضرب مثالا على ذلك بالأعمال الفنية التى تستلهم حالة الحب العذرى الريفى . و التروبادور ، (*) ويرى ان الحب العذرى الريفى ليس أنسب تربة لتحقيق المثال فى الفن ، لان الانفصال بين الشرعى والضرورى والفردية غير موجود ، ولان الأوضاع العذرية مهما كانت بسيطة وبدائية لا تثير الاحتمام ، لانه لا توجد لديها أية امكانية لولادة دوافع للشخصية البطولية وتطورها ، ولهذا يسخر هيغل من الغزليات العذرية الريفية ، ويرى أنها تعبيرات متكلفة ومصطنعة ، وحين قدم جوته رواية شعرية بعنوان هرمان ودورثي Herman & Dorothee (التى كتبها جوته سنة ١٧٩٧) (٩٣) ، فانه لم يقتصر على عرض الحب العذرى بينهما ، وانما صور المناخ العام الذى كانت تصطرع فيه المصالح الكبرى للثورة الفرنسية ١٧٨٩ ، واستطاع بذلك أن يتجاوز الطابع الضيق والمحدود للحب العذرى ويربطه بين أعظم أحداث العالم وأوسعها نطاقا .

والحقيقة أن هيغل لا يفرس مجالا معيناً أو موضوعات معينة على الفنان ، ولكنه يحاول هنا أن يفسر اختيار الفنانين لبعض الموضوعات ، أمثلاً هو يشرح لماذا يختار الفنان - أحيانا - وسط الأمراء لتقدبهم شخصياته ؟ ، لانه - من وجهة نظر هيغل - يريد أن يظهر - بعمله هذا - حرية الإرادة ، والتى لا تملك أن تحقق نفسها الا فى تمثيل اوساط الأمراء ، فهذا الاختيار ليس نابعا من دافع أرستقراطى لدى الفنان ، وانما لأن الأشخاص الذين ينتمون الى الطبقات الأخرى ، فان الحرية لا تظهر لديهم ، لأن حياتهم مرتبطة بالحدود الضيقة المتاحة لهم ، ولذلك يظهرهم بمظهر المضطهد المظلوم ، واهواؤهم ومصالحهم تصطدم بضيق الظروف الخارجية التى تمثل فى قوة النظام العام للحكم وقوة القوانين ، وهذا

(*) نوع من الحب العاطفى الذى يمتلكه بالشاعرية Idyllic ، ظهر فى اواخر القرن الحادى عشر الميلادى ، ويقصد به الحب الذى تبدو فيه اخلاق الغروسية ، انظر المجلد الحادى عشر ١٩٨٠ ، ص ١٠١ وما بعدها .
 د. محمد أسباعيل الموالى : الطريا دورد الحب الرفيع ، مجلة عالم الفكر اللاتينية .
 Hegel : Aesthetics, p. 191. (٩٣)

التحدد بالظروف الخارجية يتنافى مع أى استقلال ، ولذلك لم يصورهم القبانون فى أعمالهم الجادة إنما استخدموا الأمراء ، واستخدموا شخصيات الطبقات الأخرى فى المسرحيات الهزلية الخفيفة ، وفى الملهاة (الكوميديا) ، لأنه يمكن للأفراد فى إطار الكوميديا أن يمنحوا أنفسهم استقلالا فى الآراء هذا الاستقلال الذى هم محرومون منه فى الحياة الواقعية ، ولذلك ينتهى ويتلاشى بمجرد أن ينتهى الوضع الكوميدي (الهزلى) (٩٤) ، ولهذا فحين يكتب شيلر مسرحية خطيبة منسينا (*) ، فإنه يصور الشخصية الرئيسية فى العمل الفنى مستقلة ، ويظهر هذا واضحا حين يهتف دون سيزارد (لاحظ أنه أمير) قائلا لا قاضى فوقى ، بمعنى أنه لا يخضع لأية ضرورة خارجية تحد من استقلاله وحرية . ويرى هيجل أن شكسبير يخرج عن هذه القاعدة ، لأن الأشخاص الشكسبيريين لا ينتمون جميعهم إلى أوساط الأمراء ، ولكن نلاحظ أنه يستخدم التاريخ وعصر الحروب الأهلية الذى تتزعزع فيه الأسس التى عليها يقوم النظام ، وتتراسخ فيه الروابط التى تشكلها القوانين ، وهذا ما يضيف على هؤلاء الأشخاص درجة من الاستقلال (٩٥)

وإذا كان هيجل قد بين إمكانات العصر البطولى فى الخلق التالى فى الفن ، فإنه يحاول أن يبين أيضا إمكانات العالم المعاصر له ، وهو بالطبع - ينظر لحالة العالم المعاصر له من خلال شروطه القانونية والأخلاقية والسياسية ، وهو يرى أن إمكاناته فى الخلق الفنى محدودة للغاية ، لأن الاستقلال لفردى أصبح مجاله مضمودا فى العالم العاصر ، ولذلك فإن المثال فى الأزمنة الحديثة يفتقر إلى المضمون العميق ، لأن المضمون المثال يتحدد بالشروط الثابتة القائمة أصلا ، بحيث يتركز الاهتمام على الكيفية التى يظهر بها المضمون لدى الأفراد فى ذاتيتهم الباطنية ، وفى أخلاقهم ، وهذا يعنى - صراحة - أن هيجل يرى حالة العالم الحاضرة (وهى كما سبق أن وضحت تعنى الشروط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمع ، وما ينتج عنها من مؤسسات قانونية وشرعية وأخلاقية)^(*) هى التى تحدد المضمون الذى يتحرك الأفراد من خلاله ، أو يعبرون عن أنفسهم من خلاله أيضا ، أى هو الذى يحدد سلوكهم الأخلاقى وبالتالي فإن المثال فى الفن البنى يلتزم بالتمييز عن

Ibid : p. 192.

(٩٤)

(*) من : مسرحية تاريخية كتبها شيلر سنة ١٨٠٢ . (Braut Von Messina)

Ibid : p. 192.

(٩٥)

الحالة الراهنة للآزمة الحديثة. يتعكس فيه هذا المضمون الضيق والمحدود
 انعبر عن استقلال الأفراد (*) ولذلك لا يمكن للفنان الذى يناول
 موضوعا من الآزمة الحديثة أن يضيف عليه طابعا من المثالية على القضية
 أو الملوك ، لانهم - فى الآزمة الحديثة - لا يمثلون الذروة العينية لكن
 كما كان أبطال العصر الأسطورى ، لانهم مجرد مراكز مجردة لمؤسسات
 وطيدة الدعائم محمية بالقوانين والسنن ، ولم يمه للملك سطاته فى
 السلم والحرب والقانون ، لان كل هذا أصبح مشروطا بالوضع السياسى
 العام وبالعلاقات مع البلدان الأجنبية ، وبالقانون السياسى (٩٦) ولذلك
 فان الذات فى الآزمة الحديثة لا تصور المثال ، لانه حتى لو صورها
 الفنان بأنها - أحيانا - تتصرف بعفوية وتلقائية ، فانه يعنى أن هذه الذات
 تبقى - مهما فعلت - جزءا من نظام اجتماعى وطيد ، وهى مجرد عضو
 من اعضائه ، ولها امكانيات محدودة للغاية ، ولذلك لا يتصرف الانسان
 فى العصر الحديث كما كان الانسان فى العصر البطولى بدافع من مصنعة
 الجماعة والغاية الكلية لها ، وانما يتصرف وفق مصلحته الذاتية الخاصة .
 ورغم أن هذه الذات تظهر طبيعتها اللا متناهية فى القانون والشرائع
 والأخلاق ، فان القانون كما هو متجسد فى الفرد يبقى محدودا بمحدودية
 الفرد نفسه ، بينما كان يشكل الفرد فى العصر البطولى تجسيدا كلييا

(*) تعتبر هذه النقطة هى الأساس الذى يقى عليه - فيما بعد - علم الجمال والنقد
 الماركسى تحليلاته فى الفن ، حين يربط بين وظيفة الفن ، وبين الواقع الاجتماعى ، الذى
 يشكل - من وجهة نظرم - التعبير الأيديولوجى والطبقى للفن ، وقد بين لوكاتش فى
 دراساته الجمالية والنقدية ، مدى استفادته من المفاهيم الهيغلية ، حيث اتخذ من الفردية
 كما قدمها هيغل ، أساسا لنظرية الرواية ، وتحدث عن أنواع البطل فى العصر الحديث ،
 فى مقابل البطل فى العصر البطولى والحديث ، ثم اتخذ من الفردية مرتكزا فكريا للتفرقة
 بين الأجناس الأدبية ، على أساس أن الملحمة تعبر عن البطل فى العصر البطولى ،
 ر عن الوحدة مع الكل الاجتماعى ، بينما الرواية (أو البثر) تعبر عن التناقض ، بين
 لذاتين الفردية - والوجود الاجتماعى ككل ، على نحو ما عرض هيغل فى تحليله .
 ويعتبر هذا الجزء - فى رأى كثير من الباحثين والنقاد - من افضل اجازات هيغل
 للنظرية الجمالية وفلسفة الفن ، لانه يطرح فيه الأساس الفلسفى للكثير من القضايا التى
 ترتكز اليها النقد المعاصر مثل :

- الواقع الاجتماعى ودوره فى تشكيل مثال الفن

- أنواع البطل فى العصر الحديث .

- سمات الفردية فى العصر البطولى .

Hegel : Aethetics. p. 193.

(٩٦)

للقانون والأخلاق (٩٧) . ولذلك يصبح الفن ضرورة معبرة عن الحاجة الى اعادة بناء الاستقلال الفردى ، لكى يستعيد الانسان حريته الفردية واستقلاله الحى ، والواقع أن هذا ما جعل شيلر وجوته يحاولان أن يستعيدا - فى أعمالهما - الاستقلال الفردى الضائع ومنط التقييدات المسبقة للحياة الحديثة .

ويتساءل هيجل : كيف يرى شيلر اعادة بناء الاستقلال الفردى ؟

ويجيب هيجل فى الاجابة على هذا التساؤل على أعمال شيلر المسرحية الأولى ، حيث يرى - شيلر - أن السبيل لتحقيق الاستقلال الفردى هو التمرد على المجتمع البورجوازى بالذات ، ويظهر هذا فى شخصيته (كارل مور) بطل مسرحية اللصوص (التى كتبها سنة ١٧٨٢) (*) وهو البطل النائر على النظام القائم ، وغلى الرجال الذين يسيئون استقلال سلطاتهم ، فيخرج عن شرعية القانون فى سلوكه الاجرامى ، لكى يؤسس بنفسه دولة بطولية جديدة ، وينصب نفسه مقوما للقانون وينتقم لجميع المظالم (٩٨)

وتعليق هيجل على هذه المسرحية : انها محاولة فردية ، وعديدة الجيوش ، وتقود ضاحيها الى الجريمة - كما حدث فى المسرحية - لأنه يحمل فى داخل ذاته الظلم والجور اللذين يريد الغاصبا (٩٩) . بينما استطاع شيلر فى مسرحيته « مؤامرة فييسكى » (*) ، ودون كارلوس (**) أن

Ibid : p. 104.

(٩٧)

(*) يصدر شيلر هذه المسرحية بعبارة من عبارات بطراط الطبيب : « ما لا تشفيه الادوية ، يشفيه الكى ، وما لا يشفيه الكى ، تشفيه النار ، والمسرحية فى لوحة تصور نفسا عظيمة ذات مواهب من كل نوع ، لكنها ضلت بسبب حماسها غير المضبوطة وصحية شريزة افسدت قلبه ، واستدوجتاه من رذيلة الى رذيلة ، حتى صار أخيرا على رأس عصاة من القتل ومشعل الحرائق ، وغاص فى أعماق اليأس ، وهذه الشخصية هى كارل مور وهى الشخصية التى يمكن أن يحبها المرء ويتلذذ منها فى الوقت نفسه ، ومغزى المسرحية هى محاولة اصلاح المجتمع عن طريق تدمير المجتمع ، وتصحيح القانون عن طريق انتهاك القانون . انظر فريدريش شلر : اللصوص (١٧٨٢) ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، المسرح العالمى ، الكويت ١٩٨١ ، ص ١٢ .

Hegel : Op. cit., p. 105.

(٩٨)

Ibid : p. 105.

(٩٩)

(*) مسرحية كتبها شيلر ١٧٨٢ ، وفييسكى اسم امرأة ايطالية ، تمارح اعداها وهو يوحنا لويس فييسكى (١٥٢٢ - ١٥٧٤) ضد أندريا دوريا قائد اساطيل فرانسوا الأول ، ومن قصة مؤامراته ، استوحى شيلر فكرة مسرحيته .
(**) مسرحية دون كارلوس Bon Carlos التى كتبها سنة ١٧٨٧ .

يجسد مثالا لشخصية أسمى وأرفع ، لأن لبطلي المسرحيتين قيسسكى ودون كارلوس مضمونا جوهريا ، لأنه يجعلهما يكافحان في سبيل تحرير وطنهما وفي سبيل حرية الايمان الديني . ويلاحظ هيجل أن المأساة التي تحل بأبطال شيلر تنأى نتيجة لقوة خارجية تحاربهم وتقهرهم ، وقد يكون ذلك نتيجة لتأثره بالدراما الاغريقية . أما كيف يرى جوته إعادة بناء الاستقلال الفردى في أعماله ؟ ففي مسرحية لجوته عنوانها « جوتز فون برلينجن » (***) ، يبين فيها جوته التناقض والتداخل بين فروسية الزمن البطولى للعصر الوسيط وبين الحياة الحديثة ، فالفراس - فى هذه المسرحية - يريد أن يعيش أخلاق الفرسان واستقلالهم ، ولكن النظام الموجود فى الحياة الحديثة يدفع الفراس الى الخطأ ويتسبب فى هلاكه . ويعمل هيجل السبب فى ذلك الى أن الفروسية كانت تتلام مع البنية الاقتصادية للعصر الوسيط ، ولكن العصر الحديث لا يسمح بوجود الاستقلال الفردى للفرسان ، وإذا ما أصرت طبقة الفرسان على رفع الظالم وإحقاق العدل ، فإنها تضع نفسها موضع السخرية ، (١٠٠) على نحو ما نجده - الآن - فى حياتنا اليومية ، من سخرية الناس ممن يريد اصلاح ما جوله ، تحت عبارة « هل تريد اصلاح الكون » ، أصلح أحوالك أولا ، وهذا ما عبر عنه شير فانتس فى روايته الرائعة دون كيشوت .

خصوصية الوضع الفردى للانسان فى العصر الحديث :

بعد أن درس هيجل الحانة العامة للعالم كما سبق ، يتطرق الى دراسة خصوصية الوضع الفردى للانسان ، ويشير بذلك الى التعارض بين التصورات المختلفة للعالم وبين الأفعال التى تتم فى داخل هذا التعارض وهو ما يطلق عليه اسم الوضع The Situation ويمكن القول ان هذا الجزء الذى يتحدث فيه هيجل عن الوضع ، بالإضافة الى الجزء السابق عن حالة العالم العامة ، يمثلان الأساس الحضارى للمثال فى الفن عند هيجل ، لأن الوضع الذى يجد الفنان نفسه فيه يجبره على فهم طبيعة الصراعات الاجتماعية . لكى يعبر عن المثال على نحو أوضح وأعيق (١٠١) .

كتابتها سنة ١٧٧٢ وقد استوحاها جوته من قصة حياة أحد الفرسان الألمان الذين سُمي المسرحية باسمه ، وكان يلقب باليد الحديدية وهو برلينجن (١٤٨٠ - ١٥٦٠) .

(*) هذه المسرحية Götz von Berlichingen بها جوته ١٧٧١ ، وأعاد

Ibid : p. 198.

(١٠٠)

Ibid : p. 198.

(١٠١)

أن الفن حين يحاول أن يصور حالة العالم المثالية ، فهذا يعنى أنه يهتم بتمثيل الجوانب الكلية والجوهرية في العالم ، وبالتالي فهو يتعارض مع الواقع الجزئى النثرى ، والفن حين يصفى على العالم طابعا مثاليا Idealisation ، فهذا يعنى أنه يخلصه من العرضى والجزئى ، ويحاول أن يصور الكلى ، هذا الكلى هو حالة الوجود الروحي ، وكما سبق أن بينت أن العالم الذى نعيش فيه هو ما يختص الفن بتمثيله على أساس أنه يمثل الإلهى - وطبقا لمفهوم الإلهى لدى هيغل - فإن الإلهى بوصفه وحدة كلية مجردة لا يدرسه الفن ، لأنه موضوع الفكر المجرد ، ولذلك ليس أمام الفن لتمثيل الإلهى أو الجوهرى أو الكلى إلا الفردى لأن ما يميز الفردية هو تعيينها ، وهى تدين فى وجودها ومضمونها الجوهرى الى الإلهى (القوى السمعية الناطقة للعالم) (١٠٢) . وإذا كانت العرضية والاعتباطية هى ما تميز الفردية تتعارض مع الجوهرى والكلى اللتين هما البنية المميزة لما هو حقيقى فى ذاته ، فإن هيغل حين يبحث عن التعبير الفنى للمضمون العينى للمثال فانه يميز - منذ البداية - بين الجوهر الكلى ، وبين الأفراد الذين يحققون أشكالا خصوصية لهذا الجوهر . ولذلك نشأ استخدام هيغل لمصطلح الوضع Situation نتيجة لهذا التعارض الذى أشرنا إليه ، وهو المحيط أو المجال العام الذى يأخذ منه الفنان ، لكى يظهر اهتمامات الروح ومضمونه ، وهذا الوضع قيل أن يتمثل للفنان فى أشكال متعينة تعبر عن الروح يكون حينذاك مجرد فكرة ، لم تجد تمثيلها العينى ، ويطلق هيغل على هذه المرحلة « انعدام الوضع » ، Absence of Situation ، ويقصد به أن الوضع لم يأخذ شكله المتعين ، لأنه يبقى فى عمومية الفكر ، ويظهر هذا فى الأعمال الفنية التى نجدها فى النحت المصرى القديم ، والنحت اليونانى القديم أيضا ، وكذلك يظهر فى الفن التشكيلى المسيحى ، وخاصة فى التماثيل واللوحات النصفية ، ويظهر غياب الوضع أو انعدامه فى أن الإلهى يصور - هنا - اما كاله متعين ، أو كشخصية مطلقة فى ذاتها ، بمعنى أنه لا يصور التعارض ، وإنما يصور الكلى فى جملته وثباته دون أن ينقسم الى أجزاء متعينة (١٠٣) ، أما المرحلة الثانية فى الوضع فهى التخلي عن موقف الصمت والسكون لدى الفنان ، بحيث يخرج من جموده الداخلى والخارجى ، ويحاول أن يميز الكلى فى وضع متعين ، ولكنه وضع غير متمايز فى ذاته ، لأنه غير مشحون بالتناقضات وهذا الوضع قليل الأهمية ، لأن الحدث الجاد فى العمل الفنى - عند هيغل - هو الحدث المتلى بالتعارضات والتناقضات

بحيث توجب الغاء أو تجاوز هذا الحد أو ذاك من حدى الصراع ، ويظهر المرحلة الثانية فى التماثيل اليونانية التى تصور الآلهة فى أوضاع بسيطة ليس لها علاقات أو تعارضات مع آخر ، ولهذا تبدو مكتفية بذاتها ، ومثال ذلك من النحت اليونانى الذى يريد أن يصور هدوء الآلهة ، تمثال فينوس ، وقصائد بندار (٥١٨ - ٤٣٨ ق م) ويظهر أيضا فى رواية « آلام فرتر » لجوته التى كتبها للتخلص من قلقه الداخلى (١٠٤) . وفى هذه المرحلة لم يتم تعارض بين تصورات الفنان عن العالم وبين الواقع الفعلى ، أما فى المرحلة الثالثة . يصبح الازدواج والتعارض هما اللذان يشكلان ماهية الوضع بالذات . ويعتقد هيجل أن المرحلة الثالثة هى التى تشكل تعين المثال فى الفن بشكل صحيح ، ولهذا فهو يرى أن الفن المسرحى يتمتع بقدرة كبيرة على تمثيل الجمال فى أعماق حالات تطوره وأكملها ، لأنه يستطيع أن يقدم القوى الروحية الكبرى فى خلافاتها وتناقضاتها وصراعيها ووقاها ، ولأن الفن المسرحى يقوم - فى أساسه - على الصراع ، وبالتالي لا يستطيع أن يتخذ من الموضوعات الساكنة أو الخالية من مضمون الصراع موضوعا للتمثيل الفنى ، بينما النحت والرسم امكانياتهما أقل فى تصوير التناقض وصورته ، لكن قد يختار - الفنان - لحظة من لحظات الصراع ويثبتها ، ولذلك يرى هيجل أنه لا بد لكل فن أن يراعى امكانياته الخاصة فى اختيار موضوعاته (١٠٥) .

والصراع Conflict له أشكال عديدة ، يذكر هيجل منها ثلاثة أشكال رئيسية يختار منها الفنان موضوعا لتمثيله الفنى : وأول هذه الأشكال هو الصراع الذى ينتج عن أوضاع طبيعية ، ويظهر هذا فى علاقة الانسان بالكوارث الطبيعية والمرض ، ويظهر هذا واضحا فى اختيار لمرض ادمينوس ، والمرض فى حد ذاته ليس Euripides يوربيدس مصبرا للالهام فى العمل الفنى ، ولكن يستخذه يوربيدس لتصوير الصراع بين الأفراد بسبب المرض ، فالعراق يعلن أن ادمينوس سيموت ما لم ينذر انسان آخر نفسه بدلا منه ، وتقبل السسيتا بهذه التضحية ، لتخلص زوجها من الموت ، ولذلك يمكن أن نرى أن هذا الصراع الذى ينشأ نتيجة لكوارث طبيعية يمثل الخلفية (الأرضية) التى يتولد عنها التصادم بين الأفراد ، ويرى هيجل أن الشعر الملحمى أصلح من الشعر المسرحى لتصوير هذا الصراع (١٠٦) .

Ibid : p. 202.

(١٠٤)

Ibid : p. 204.

(١٠٥)

Ibid : p. 206.

(١٠٦)

وثاني هذه الإشكالات هو الصراع الروحي الذي يتركز على أساس طبيعي ، ويذكر هيجل ثلاثة أشكال تنتج عن هذا النوع من الصراع الثاني :

(أ) مثل الصراع بين الورثة في حق وراثة العرش ، فهو صراع روحي بين الأفراد ينتج عن أساس طبيعي مثل القرابة ، ويتضح هذا في أوديب حين ترك عرشه شاغرا ، فقامت مواجهة بين أبنيه وهما اتيوكلس وبولينسيس ، ابنا أوديب من أمه جوكاستا ، واقتتلا صراعا على العرش ، اذ تذر كل منهما بحقوقه وصاغ مطالب متماثلة . وتلاحظ أن العداء بين الأخوين هو نوع من الصراع اتخذته الفن موضوعا له على امتداد العصور كافة ، وإن كان قد بدأه قابيل حين قتل أخاه هابيل ، ويظهر الصراع في « الشاهنامة » في ملحمة الفردوس الفارسية ، وفي مسرحية شيلر وخطبة مسينا « (١٨٠٣) ، وفي مكبث لشكسبير (١٠٧) .

(ب) الصراع بين الأفراد نتيجة الفروق القائمة بين الطبقات الاجتماعية ، فالإنسان منذ أن يولد يجد نفسه مصنفا ضمن طبقة اجتماعية حاكمة أو محكومة ، وكل طبقة لها تنظيم ضروري يظهر في نوع العمل الذي يؤديه الفرد وأفكاره وثقافته الروحية ، ورغم أن الفرد قد لا يكون له يد في أن يولد في طبقة المحكومين ، إلا أن هذا يفرض عليه حياة معينة ، لا يستطيع تخطيها ، إلا عن طريق التعليم والمهارة وطريقة التفكير ، ولكن الحاجز الطبيعي يقف حائلا بينه وبين الطبقة التي يريد أن يندرج في عدادها (ويرى هيجل أن الحب الذي ينشأ بين خادم لا يملك من التعليم والمهارة شيئا وبين أميرة لها ثقافة روحية عميقة هو حب أخرق ولا معقول ، لأن الفارق بينهما هنا ليس فارق أن كلا منهما ولد لطبقة دون الأخرى ، وإنما الفارق بينهما هو فارق في الاهتمامات والتعليم وتصور الحياة وطريقة التفكير والاحساس ، وهكذا ليس حبا ولكنه انجذاب حسي) (١٠٨) .

(ج) الصراع الذي ينتج عن أن يولد الإنسان ضمن فئة مضطهدة من قبل المجتمع ، (مثل الزوج في المجتمع الأمريكي قديما مثلا) فلا يتمتع الفرد بالحرية ، أو على العكس أن يولد الفرد ضمن فئة تتمتع بامتيازات كبيرة نتيجة لقوانين وضعية أو أحكام دينية ، فيشعر أنه حر

بينما هو - فى الحقيقة - غير ذلك ، لأنه يستمد حرته من القوانين
الوضعية ، ولذلك فإن هذا الفرد لا يتمتع لدى هيجل بما يسمى بالفرد
بالمثالى الذى يعبر عن الكلى والجوهرى . وقد صور الفن المسرحى بعضا
من هذه المنازعات ، لكى يستدر الشفقة والعطف ، ولهذا فإن أرسطو قد
حدد للمأساة (التراجيديا) هدف إيقاف الشعور (التطهير)

وقد ينتج الصراع أيضا الاستعدادات المزاجية والطبيعية لدى الفرد .
مثل غيره عطيل فى مسرحية شكسبير ، ولكن هذه الأهواء لا تولد المصادمات
الا بقدر ما يقع الأفراد تحت سيطرتها ، وبالتالي يجبرهم الى نزاع عميق
وبين الآخرين (١٠٩)

وثالث هذه الأشكال الرئيسية من الصراع ، هو الصراع الروحى
الذى يركز الى أساس روحى ، مثل : قد يكون هناك صراع بين الإنسان
ونفسه حين يحدث بين حالة وعى الإنسان أثناء انجاز الفعل عن جهة ،
وبين حالة وعيه بعد الفعل من جهة ثانية ، حين تتاح له القدرة على أن
يدرك على الوجه الصحيح طبيعة ما فعله ، ومثال ذلك أوديب الذى لم يكن
يدرى أنه يقتل أباه ، ثم بعد أن عرف أن الذى قتله هو والده ، ومعاقبته
لنفسه بعد ذلك ، ومثل أجاكسيوس وهو من الأبطال الاغريق فى حرب
طروادة ، ابن تالامون ، ملك سالامين ، أصابته لومة جنون ، فقتل قطمان
الاغريق من الماشية ، وهو يحسب أنه يصرع أعدائه ، وحين أدرك غلطته
نشب بينه وبين نفسه صراع انتحر على أثره ، وهذا يعنى أن السمة
الرئيسية لهذه المصادمات تكمن فى دخول الإنسان فى تناقض مع ذاته ،
حين لا يبالى بالأخلاقى والحقيقى والمقدسى (١١٠) .

لكن يمكن أن نتساءل ، لماذا يذكر هيجل كل هذه الموضوعات التى
ينجم عنها الصراع الذى يؤلف حقيقة العمل الفنى ؟ ، يذكر هيجل كل
هذا ، لأنه قد نسمع الشكوى من بعض الفنانين من صعوبة العثور على
مادة مناسبة لبناء ظروف وأوضاع ، ولكن ما يذكره هيجل - هو فى
الحقيقة - الشروط الخارجية لتفتح الشخصية ، فالفنان ليس مطالباً
بابتكار أوضاع جديدة ، وإنما عليه أن يقدم صياغة جديدة خاصة به لهذه
الموضوعات ، لأن المضمون الحقيقى للعمل الفنى - من وجهة نظر هيجل -
يكمن فى معالجة الفنان للموضوع بحيث يظهر المظهر الأخلاقى والروحى

Ibid : p. 210...

(١٠٩)

Ibid : p. 215-216.

(١١٠)

للأحداث بازراً في تمثيل الأهواء العميقة للشخصية الانسانية التي تعبر عن ذاتها من خلال هذه الأوضاع . وعلى ذلك يمكن القول ، بأن الأوضاع التي كان الفن يصورها ، اذا كانت ثابتة وساكنة وغير متعينة ؛ فان هذا ما يحدث في المرحلة الأولى ، ثم تتعين هذه الأوضاع في أفعال بسيطة لا تثير الاهتمام وهي المرحلة الثانية ، ثم تصوير الأوضاع بوصفها أفعالا ، ورد فعل هذه الأفعال المتعارض معها ، وهي المرحلة الثالثة ، حيث يدخل المثال في ملء التجعين وملء الحركة (١١١) .

الفعل Action

نصل بعد ذلك الى الحدث أو الفعل Action الذي يقدم لنا موضوعات الفن ، وفيه يحدد هيجل نقطة البداية للعمل الفني ، فحين يتناول الفن فردا معيناً ، فمن أين تكون نقطة البداية ، هل تكون من جملة الظروف والأفعال والمصائر التي تشكل تكوين الفرد ؟ أم من اختيار موقف واحد يعبر عن الماهية الفعلية لهذا الفرد ؟

ويرى هيجل أن البداية في الفن ترجع الى تمثيل الفعل (مصدر موضوعات الفن) ، بوصفه حركة شاملة تتألف من فعل ورد فعل وحل للتناقض وقهر للاختلاف ، ويظهر هذا في الشعر الذي يستوعب كل هذا ، بينما الفنون الأخرى تستوعب لحظة واحدة من لحظات الفعل A8hileus ولأن الفعل ذو طبيعة روحية ، ولهذا تجد في التعبير الروحي في اللغة أعظم تمثيل ، ويظهر هذا وضحا في الإلياذة ، حين يبدأ هوميروس بالحديث عن غضب أخيل Achileus ، مباشرة ، دون أن يتوقف عند الأحداث السابقة وسيرة حياة البطل ، ويجعلنا نشهد في الحال النزاع ويفتح في إثارة اهتمامنا ، حتى بما لا يقوله ، بما يشكل خلفية لوحته .

ولكن قد يسود الاعتقاد بأن الحدث أو الفعل يتنوع الى ما لا نهاية ، لكن الأحداث التي هي قبل تصلح للتمثيل الفني محدودة ، لأن الفن لا يهتم إلا بالأحداث التي تستوجبها الفكرة . ولذلك يمكن أن يميز في الفعل من حيث هو مصدر موضوعات الفن ثلاث نقاط رئيسية :
(١) القوة العامة التي تشكل المضمون والهدف الأساسيين اللذين يحفزان على الفعل .

(ب) تحريك هذه القوى من قبل الفرد الفاعل .

(ج) اللقاء بين القوى العاملة للفعل والأفراد الفاعلين في الشخصية (١١٢) .

وبالنسبة للقوى العامة The Universal Powers التي ينبغي أن تظهر بمظهر المثال العيني ، فرغم تعارضها فيما بينها ، فلا بد أن تشمل - هي ذاتها - على شيء ما جوهرى ، ويظهر هذا في موضوعات الفن الكبرى مثل الأسرة والوطن والدولة ، ولذلك لابد أن تكون هذه القوى جوهرية ، وإيجابية حتى ينبغي أن تشكل المضمون الحقيقى للفعل المثال . ولكن هذه القوى لا ينبغي أن تمثل فى عموميتها ، وإنما يقتضى تمثيلها الكامل أن تأخذ شكل أفراد مستقلين ، لأنها إذا كانت عامة ، فإنها تبقى كافتكار وتصورات مجردة لا تمت بصلة الى مضمار الفن ، ولذلك فإن القوى العامة تجسد فى الأفراد الفاعلين . وهذه الفكرة وثيقة الصلة بما سبق أن طرحناه من ضرورة تجسد الالهى وتعيينه ، فى الأفراد المستقلين المنقسمين ، لأن الالهى وحدة ملىة غير منقسمة ، ولا يتجسد خارجا تماما الا بالنسبة للانسان ، ولذلك يقيم هيكل وحدة بينهما ، ولذلك تتداخل لدى هوميروس أفعال الآلهة وأفعال البشر ، ففي الإلياذة ، حين يشاء أخيل أن يشهر سيفه على أجاممنون ، تظهر أثينا خلفه وتمسك به من ضفيرته الذهبية ، وقد عبر جوته عن هذا - أيضا - فى مسرحية « أفيجينيا فى توريدا » . حين تصبح أفيجينيا آلهة لا تؤمن الا بالحقيقة التى تحملها فى داخلها ، والتى تكمن فى النفس البشرية .

ويستخدم هيجل فى التعبير عن ذلك كلمة يونانية هي *Ttaos* (*) التى يتميز بها الأفراد الفاعلون الذين يعبروا عن القوى العامة ، وهذه

Ibid : pp. 219-220.

(١١٢)

(*) سبق لأرسطو أن استخدم هذه الكلمة فى كتابه فن الشعر ، حين بين أن أجزاء النحكة ثلاثة هى : « التحول والتعرف والباطوس » ، ص ١٢٢ من ترجمة د. إبراهيم خنادة فن الشعر ، وقد ترجمها د. إبراهيم خنادة بالمعانة المستشفقة ، ويطلق ذلك بقوله ، كان يمكن الاكتفاء بكلمة « المعاناة » فى مقابل كلمة *Pathos* . الا اننى أثرت إضافة صفة « المستشفقة » ، أى التى تثير الاشفاق تمييزا عن المعاناة التى يمكن أن يكابدها من يستعقبها . إناب . شكوى عياد فى ترجمته فن الشعر لأرسطو . فهو يترجم هذا المصطلح بكلمة التأثير فيقول : « أما التأثير *Pathos* فهو فعل يتضمن الموت والعذاب ، كالأفعال الموت على المرح » . انظر د. شكوى عياد : ترجمة فن الشعر لأرسطو ، ص ٧٤ .

الكلمة التي نقترح ترجمتها بالمعاناة *Pathos* وهي تشكل - لدى هيجل - المركز الحقيقي للفن ومضماره الحق ، وعن طريقها يؤثر العمل العمل الفني في المتلقي ، لأنه يحرك فيه وترا يحمله كل إنسان في صدره . وحتى الفنان حين يستخدم المنظر الطبيعي ، فإنه يستخلصه بطريقة رمزية ، لأنها تطلق المعاناة وهي الموضوع الحقيقي للتمثيل الفني ، ويميز هيجل بين الباثوس أو *Passion* (١١٣) موضوع الفن ، وبين القوى موضوع الدين ، ولذلك قد يرى البعض إمكانية استخدام الفن لاثارة الشعور الديني ، ولكن على الفن حين يطرق مضمار الدين أن يتحاشى ويتجنب ما لا يدخل في نطاقه ، حتى لا يقوم الفنان باخضاع المعتقدات الدينية للتأويل . لأن الإلهي الذي ينطوي عليه الدين هو القوى الأخلاقية - الخاصة ، بينما الإلهي الذي ينطوي عليه الفن هو القوى العملية التي تتجسد في الأفراد الفاعلين ، والباثوس تمثل وتظهر للخارج عن طريق النفس الغنية التي تضع في حباستها كل غنى داخليتها . وطبقا لمعيار الباثوس هذا ، فإن هيجل يرى أن جوته أقل معاناة من شيلر ، لأن شيلر يعبر عن معاناته بأسهاب كبير وباندفاع أكثر . وإذا أردنا أن نبين الطابع العيني للباثوس فلا بد أن ندرس الشخصية (١١٥) .

فالشخصية هي المركب الذي يجمع بين القوى الباطنة للفعل الجوهرية ، وبين الأفراد الفاعلين ، وتعني الشخصية - هنا - تلك الكلية التي تظهر في الإنسان الذي يعبر في روحانيته العينية عن الباثوس (١١٦) ولذلك تغلو الشخصية هي المركز الحقيقي للتمثيل الفني المثالي ، لأنه يجتمع فيه كافة المظاهر التي سبق أن شرحناها ، وهي تعبر عن الفكرة من حيث هي مثال ، وتنبئ الشخصية في ثلاثة وجوه : أولها : الشخصية التي تنبئ بفرديتها شاملة ، بمعنى أن الشخصية رغم أنها ذات وحدة كلية تجتمع فيها خصائص وسمات شتى ، إلا أنها مطالبة بتأكيد ذاتها وسط هذا الغنى من خلال التعيين والتحديد ، وإذا لم تتعين الشخصية

(١١٣) يرفض هيجل ترجمة كلمة *Pathos* بالهوى أو العاطفة المشبوبة *Passion* لأنها قد تعني الضعف والتخالد ، بينما يقصد هيجل من هذه الكلمة معنى جامعا وهو الأرب للمعاناة ، لأنها كما يقول : قوة من النفس ، ومشروعة في ذاتها ، ومضمونها الأساسي من العنانية والارادة الحرة . • ولأنه يعرفها ميرر *Mure* في كتابه : *(The Philosophy of Hegel, London, p. 192)* .
 • لأنها العاطفة المشبوبة التي تتجه نحو هدف أخلاقي يملؤها .
 (١١٥) انظر : Hegel : op. cit. p. 232-233.
 (١١٦) Ibid : p. 236.

الكلية في سمات وخصائص معينة ، فانها تبقى كما هي ذاتا منفصلة على نفسها ، ويتضح هذا في تقديم هوميروس لبطله أخيل ، فليس هو بطلا قويا فحسب ، بحيث تبرز القوة سماته الكلية فقط ، وانما قوته لا تنفي وجود سجايا أخرى وسمات انسانية أصيلة الى جانب قوته ، وهوميروس يكشف - للمتلقي - عن سمات أخيل وصفاته عن طريق وضعه في أوضاع ومواقف بالغة التنوع مثل وضعه في صراعه مع أجاممنون (١١٧) . ولذلك يحرص هوميروس على أن يقدم أبطلا لا يعبرون عن سمة منفردة من سمات الشخصية الانسانية ، وانما تجتمع - في إبطالة - صفات وسجايا عديدة ، ولكن هذا التني في صفات وأشكال الشخصية ، لابد أن يظهر بمظهر ما بحيث يشكل كلا واحدا غير قابل للانقسام ، أي يظهر في فرد واحد . ويرى هيجل أن الشعر الملحمي هو المهيا أكثر من غيره من أنواع الشعر مثل الشعر المسرحي والفنائي لتمثيل هذه الشخصيات الكاملة (١١٨) .

ولانها : رغم هذا الثراء في الشخصية الانسانية ، فان للفنان يركز على سجية واحدة ، تكون بمثابة سمة رئيسية تدفع الفرد الى الفعل ، ففي النحت تبرز للعيان التعمد الباطني لأشكال الشخصية وسماتها ، ورغم هذا يختار الفنان واحدا من الأشكال المتعددة ليرزها ، كما في شخصية « روميو » في مسرحية « روميو وجولييت » لشكسبير ، حيث نجد أن الحب هو العاطفة الحماسية الرئيسية التي تدفع روميو الى الفعل ، رغم وجود أبعاد أخرى لشخصيته تظهر في علاقته بأهله ، وأصدقائه ، وتظهر أبعاد مختلفة له - أيضا - حين يتعامل مع الراهب ، ورغم المواقف المختلفة التي يواجهها كل من روميو وجولييت ، الا أنهما يحافظان على عاطفة الحب الواسعة والعميقة ، ولذلك يحق لجولييت ان تقول لروميو : كلما أعطيت ملكة أكثر . ولذلك لابد للمعاناة أن تعبر عن الحالة الداخلية للنفس الممتلئة بالقدرة على مواجهة جميع الأوضاع والظروف . ويظهر غنى النفس الداخلي في الشعر الفنائي (١١٩) .

وعبقرية الفنان تظهر حين يركز على جانب معين من شخصية الإنسان ، يشتق منه جميع الجوانب الأخرى للإنسان كلها . وهنا قد تبعد العبقرية متناقضة مع ملكة الفهم ، التي ترى في هذا الجانب الواحد

Ibid : p. 237.

(١١٧)

Ibid : p. 238.

(١١٨)

Ibid : p. 239.

(١١٩)

روية أحادية ، ولكن هذا التناقض يرجع الى منطق الشخصية ذاتها ، ذلك لأن مصير الانسان يكمن ليس فى جملة التناقض المتعددة فجسب ، بل فى تحمله هذا التناقض - الخير والشر فى شخصية الانسان - مع بقائه معادلا لذاته ومخلصا لها على الدوام . وحين لا يخلق الفن انسانا وكيانا من هذا النوع ، فانه شتى العناصر التى يتألف منها الانسان تنفصل ويبقى الانسان فى وضع يتميز بغياب الأفكار والمشاعر (١٢٠) . ولذلك فان ما يميز الفردية فى الفن أنها لا متناهية ، والهيبة ، لأنه يقدم لنا الفردية فى وحدة مع ذاتها ، رغم تناقضها ، ولذلك تنبع الشخصية من تداخل العام مع خصوصية الفرد ، ولهذا فان الفن الحديث - من وجهة نظر هيجل - جدير بالنقد والتحليل - لأنه يحرص على تقديم الشخصية من خلال هذا التداخل ، لتصوير وحدتها الذاتية التى لا تقبل الانقسام أو الانحلال (١٢١) وهذه الوحدة بين العام والخاص ما تعرفه بنظرية النمط Type فى علم الجمال المعاصر .

وثالثها : تبدو الشخصية أحيانا فى كتابات وأعمال بعض الكتاب ، وكأنها شخصية غامضة تسيطر عليها الأشباح والشياطين ، ويزعم البعض أن غموض الشخصية يرجع الى غموض حقيقة يتعذر فك لغزها ، ولا يمكن ادراكها ، ويرد هيجل على هذا التصور للشخصية بأن هذه الشخصيات الغامضة هى التى ينبغى أن تطرد من ملكة الفن ، إذ لا شيء فى هذه الملكية غامض ، بل كل شيء فيها واضح وشفاف والأعمال الفنية التى تصور الشخصية غامضة تجر الفن بشكل عام ، والشعر بشكل خاص الى مناطق ضبابية وباطلة وخاوية . ولهذا فان الشخصية المثالية عند هيجل هى التى تركز اهتمامها على اجتماعات واقعية تحافظ فيها هذه الشخصية على ذاتها . فهاملت - مثلاً - رغم أنه شخصية مقرودة ، نجد أن شكسبير قد حافظ على وحدته ، لأن تردده كان يتمحور حول الكيفية التى يستطيع بها أن يفعل ما ينوى القيام به .

وليس من الشخصيات شكسبير غامضة ، لأنه حافظ على وحدتها . حتى من منظور حفظها الشخصية الصرف ، وصلاوة لادائها فى المسرح (١٢٢)

Ibid : pp. 239-240.

(١٢٠)

Ibid : p. 242.

(١٢١)

Ibid : p. 243.

(١٢٢)

التعین الخارجی للمثال :

بينت فيما سبق أن المثال يجب أن تدب فيه حركة تؤدي إلى قيام تعارض فيه . ومن خلال حدى هذا التعارض ينشأ الفعل . ويمكن هنا أن نتساءل : كيف يمكن أن يصبح العالم الخارجى موضوعا للتمثيل الفنى ؟ وإذا كنت قد أوضحت - فيما سبق - أن الفردية الانسانية هى التى تمثل المثال أو الفكرة . فإن الانسان - أيضا - يحيا حياة عينية خارجية ، بمعنى أن العالم الخارجى هو المحيط الذى يتحرك فيه الانسان . رغم أن الانسان يتميز ويختلف عن العالم الخارجى ، لكى يكون على اتصال بذاته ، دون أن يفقد اتصاله بالعالم الخارجى (١٢٣) .

والحقيقة أن علاقة الانسان بالعالم الخارجى معقدة ومتشعبة . فالانسان يعيش فى ظروف طبيعية مثل المكان والمناخ ، وهو يستخدم الطبيعة لاشباع حاجاته مثل المأكل والملبس والسكن وغيرها ، ثم إن الانسان يستخدم العالم الخارجى بطريقة خاصة تظهر فى اختراع الأدوات والمساكن والعربات ، وتطور طريقة الطهى والأكل ، هذا بالإضافة إلى أن الانسان يعيش فى علاقات روحية ، لها وجود خارجى يتمثل فى أشكال الأسرة والحياة السياسية والاجتماعية (١٢٤) . ولا يعنى التعبير عن الجوهرى والروحى فى الانسان ، أن نخترل كل هذا الواقع العينى ، ونصور الانسان وهو مستغرق بصورة دائمة فى تأمل السماء ، فليس هذا هو المقصود ، بالمثال فى الفن عند هيجل ، لأن هذا يعنى اللاتعین . بينما يعنى هيجل - هنا - أن الانسان - ذلك المركز الحقيقى للمثال عند هيجل - يحيا ويتحرك فى مكان ، وينتمى إلى عصر معين ، أى أنه يمثل الحاضر . واللاتناهى الفرديان ، وهنا ينشأ التعارض الذى يريد الفن أن يصوره بين الحياة الانسانية والمحيط الخارجى ، أى الفن يصور النشاط الانسانى الذى ينتج عن احتكاكه بالمحيط الخارجى .

أى أن الاتصال الذى يحدث بين الانسان ككلية ذاتية متميزة ، وبين العالم الخارجى هو الذى ينشأ الواقع العينى ، الذى يشكل مضمون الفن (٢٨)

Ibid : .p. 244:

(١٢٣)

Ibid : .p. 245.

(١٢٤)

(*) استقايات الاتجاهات الواقعية فى الفن من رؤى هيجل هذه فى تفسير العمل الفنى كالمعكاس عن العالم الخارجى . وقد عبر لوكاش عن مقولة الانتكاس Reflection فى كتابه الكاتب والناقد Writer and Critic . والحقيقة أن الانتكاس كيقولة يرجع إلى افلاطون وارسطو أيضا .

انظر حول الاتجاهات الواقعية فى الفن :

J. P. Stern : On Realism, R. & K. P., London, 1973.

ويمكن ان نتساءل هنا : ما هو الشكل الذى يستطيع الفن ان يقدم من خلاله تمثيلا مثاليا عن الخارج فى قلب الكلية الانسانية ؟

ولكى يجيب هيجل على هذا التساؤل فانه يناقش ثلاث قضايا رئيسية :

(أ) الأشياء الخارجية الخالصة التجريد بما هى كذلك As Such مثل المكان والزمان واللون - التى تتطلب تمثيلا فنيا .

(ب) الواقع الخارجى المائل فى واقعه العينى ، الذى يتطلب أن يتحقق فى العمل الفنى توافقا بين هذا الواقع وبين ذاتية الانسان المتصلة بمحيطها الخارجى .

(ج) ان العمل الفنى يخلق من أجل المتعة الحسية لدى الجمهور (١٢٥) .

(أ) وبالنسبة للقضية الأولى ، أى الشكل الفنى الخارجى المجرد ، نجد أن العمل الفنى يضاف على مضمون المثال الشكل العينى للواقع ، لأنه يمثل فى شكل الوجود الخارجى ويثبت من خلال المادة المحسوسة ، لكى يخلق عالما مرثيا للعين ، ومسموعا للأذن وهو عالم الفن .

والفن حين يستخدم الطبيعة الخارجية ، فانه يظهر نفس التعينات التى تظهر فى الجمال الطبيعى - التى سبق الإشارة إليها عند معرض حديثنا عن الجمال الطبيعى - مثل التناظم والتماثل ، ولكن الفن يستخدم هذه السمات - التناظم والتماثل - بأشكال مختلفة عن الموجودة بها فى الجمال الطبيعى ، بحيث تفصح عن الجوانب الروحية والوحدة العميقة فى العمل الفنى . بمعنى أن التناظم والتماثل كما هما فى الجمال الطبيعى يعجزان عن استيعاب طبيعة العمل الفنى حتى خارجيا ، لأن لهما طابعا مجردا ، لا يفصح عن الجوانب العميقة . فمثلا قطعة اليللور النقية لها أوجه متناظرة ، أى وحدة تتكرر ، وأوجه متماثلة أى متناظرة أى وحدتين أن هناك تنوب كل منهما الأخرى فى التكرار ، لا تعبر عن الداخل العميق ، بينما يمكن استخدام التناظم والتماثل فى بعض الفنون مثل الموسيقى - مثلا - حيث يحدث تكرار متتابع لبعض الألحان بأشكال مختلفة ، وكما نجد - أيضا - فى فن العمارة ، الذى يتخذ من التناظم والتماثل التعين الأساسى له ، ويرجع هذا إلى أن طبيعة فن العمارة - نفسه - تهافت إلى إعطاء شكل فنى لمحيط الروح الخارجى للأعضاء ، ولذلك فان الأساس

الذى يقوم عليه العمل الفنى المعمارى هو استخدام خطوط مستقيمة وزوايا قائمة وخطوط دائرية . ويظهر هذا فى تساوى الأعمدة والنوافذ (١٢٦) . ولذلك يمكن القول أن قوانين التناظم والتماثل ثلاث الشكل الخارجى ، على أساس أن تطبيقها يتيح للملكة الفهم أن تعانق وتستوعب المجموع بيسر وسرعة ، وهذا لا يعنى أن فن العمارة هو أقرب للجمال الطبيعى منه للجمال الفنى ، لأنه يركز الى أسس مثل التناظم والتماثل ، لأن هناك علاقات رمزية تقوم بين الأشكال المعمارية وبين المضمون الروحي ، بحيث تبدو كأنها - أى الأشكال المعمارية - مفره الخارجى .

ويخضع - أيضا - فن تنسيق الحدائق والبساتين لقوانين التناظم والتماثل ، ويخضع أيضا لقوانين أخرى مثل التنوع واللاتناظم التى يضيفها الانسان بروحه على تنسيق الحدائق والبساتين . وهذا يعنى أن التناظم والتماثل ليسا وفقا على الجمال الطبيعى ، وإنما نجدهما أيضا فى فن الرسم والهندسة المعمارية والموسيقى ، ولكنهما يختلفان فى الشكل والمضمون عن الشكل الذى يوجدان به فى الطبيعة . ففى الشعر والموسيقى ، فإن انتظام الوزن يعطى اللاتين شكلا ، ويسيطر الموسيقى والشاعر على أى شطط فى العمل الفنى عن طريق تعيين ما يتكرر على فترات منتظمة ، ويظهر هذا فى الموسيقى حين يتكرر الصوت على مسافات منتظمة أو متائلة (١٢٧) . أى أنه فى العمل الفنى نجد أن التناظم يمد سيطرته الى حد التغفل فى المضمون الحي للتمثيل ، فالمطلوب من أى عمل فنى ملحمى أو درامى ، - يتألف من تقسيمات وتفرعات محددة - إعطاء كل قسم مساحة شبه متساوية ، كذلك الحال فى اللوحات الفنية ، لابد أن يحافظ الفنان على نسب معينة فى اللوحة ، وذلك حتى يأخذ المضمون الأساسى حجمه الرئيسى فى العمل الفنى . والفرق بين استخدام التناظم والتماثل بين الطبيعة والعمل الفنى ، انهما ينطبقان - فى الطبيعة - على الحجم والكم ، بينما - فى العمل الفنى - يرفض الفنان سيطرة الشروط الكمية ، ولذلك كلما نبذ الفنان الخارج ، فانه ينبذ أيضا - فى طريقة تعبيره - اعتماده على التناظم بشكل رئيسى ، وحينذاك يركز الفنان على التساوى والاتلاف The Harmony والمقصود به التركيز على الفوارق النوعية ، بهدف التوفيق بينها ، بدلا من أن تبقى فى حالة تعارض أبدى ، ويظهر هذا فى الموسيقى والفن التشكيلى ، حين يسمى الفنان الى التوفيق

Ibid : p. 248.

(١٢٦).

Ibid : p. 250.

(١٢٧)

بين الألحان الموسيقية والألوان التي قد تبدو متنافرة فيما بينها (١٢٨) -
ولذلك لابد أن يتجاوز الفن الطبيعة الخارجية كما هي ، لكي يعبر عن
التوافق بين المثال العيني وواقعه الخارجي ، لأنه ليس هناك انفصال بين
الكلية الذاتية المحايثة للإنسان ، وحالاته وأعماقه وبين الوجود الخارجي
الموضوعي .

(ب) ويمكن للفن أن يعبر عن التوافق بين الإنسان ومحيطه
الخارجي من خلال ثلاثة أشكال ، سأذكرها بالترتيب : أولها : إما أن يعبر
الفن عن وحدة الذاتية الباطنية والموضوعية الخارجية على أنه توافق في
ذاته ، بحيث يصور الرابطة الحميمة التي تربط الإنسان بمحيطه الخارجي ،
والمثال على ذلك نجده في أبطال الملاحم ، الذين يقدمون من خلال تساو
خفي واتسلاف يجعلان من الذاتية والمحيط الخارجي كلا واحدا لا ينفصل ،
وكذلك العربي لا سبييل إلى فهمه إلا إذا وضعناه في وسطه الخارجي ،
أي بين نجومه وصحاريه القاحلة ، وغيامه وخبوله (١٢٩) ، فهو لا يشعر
أنه في بيتة إلا في ذلك المناخ في تلك المنطقة من العالم (*) . وثانيهما :
إما أن ينظر للمحيط الخارجي على أنه نتيجة لنشاط الإنسان ، أي أنه
منشئ عن جهد الإنسان ، نتيجة لاستخدام الطبيعة من قبل الإنسان
بحيث يشبع بها حاجاته ، ولا يجعل نفسه تابعا لها ، وإنما يقدم الفن
هنا تساويا بين الطبيعة ومهارة الإنسان الروحية ، وقد حاول الفن أن
يعبر عن هذا العصر الذهبي ، حيث كانت توفر الطبيعة للإنسان
جميع الحاجات التي يمكن أن يحتاجها ، دون أن تكون لديه أهواء أو
نوازع - قد تبدو لنا - أنها تتعارض مع النبل الإنساني ، ولكن الإنسان
الكامل ، لابد أن تكون لديه نوازع واستعدادات من منزلته أسما بحيث
لا يستطيع أن يكتفى بالحاجات التي توفرها الطبيعة له ، وقد أدى - عدم
اكتفاء الإنسان بما تمنحه إياه الطبيعة - إلى ظهور الحضارة الصناعية
التي تتدخل فيها الاهتمامات تدخلا معقدا ، ويتخذ كل فرد من استقلاله ،
ويزج به في علاقات تبعية حيال الآخرين ، ويرى هيجل أن هناك صورة
ثالثة بين العصر الذهبي الذي تمنح الطبيعة للإنسان احتياجاته ، وبين

1bid : pp. 250-51

(١٢٨)

1bid : p. 255.

(١٢٩)

(*) هذه هي الصورة التي كانت شائعة عن العربي إبان عصر هيجل ، والشعر
العربي القديم يقدم اصدق تعبير عن الرابطة الحميمة بين الإنسان العربي وبيئته ومحيطه
الخارجي ، وربما يصدق وصف هيجل عن العرب في الحجاز قديما ولكن في العراق والكوفة
فإن الوضع مختلف .

احضارة الصناعية وهي تنظيمات المجتمع البورجوازي المعقدة ، وهي صورة « العصر البطولي » ، وهو أنسب العصور للتعبير الفني المثالي عن الطبيعة بوصفها نتاجا لنشاط الانسان (١٣٠) ، لان العصر البطولي لا يسرف افتقار العصر الذهبي الى الاهتمامات الروحية بل يسمو فوق ذلك الى اهتمامات وغايات أعمق ، وتكون حاجات الأفراد - في هذا العصر - من صنع الانسان ، فالأبطال يصنعون كل شيء يحتاجون اليه ، حتى الأدوات التي يستخدمونها مثل المحراث وأسلحة الدفاع . وهذا يعني أن الانسان يشعر في العصر بأن كل ما يستخدمه وكل ما يحيط به نفسه ، وأن جميع الأشياء الخارجية له ومنه ، ولا تأتيه من مصدر غريب . والانسان حين يعمل في تجهيز المواد والأدوات فإنه يشعر بالرضا رغم المجهود الذي يبذله . وثالثها : ان هذا العالم المنبثق عن الروح الانساني هو كلية موضوعية ، يجب على الأفراد الذين يتحركون في هذا العالم أن يبتقوا على توافق دائم معه ، ويقصد هيجل بالمحيط الروحي للعالم ، الدين والقانون والعرف ونظم الأسرة والدولة أي المؤسسات الاجتماعية والسياسية . بمعنى أن العالم الخارجي الذي يظهر كنتائج لنشاط الانسان لا يلبي الحاجات المادية للانسان فحسب ، وانما يلبي اهتمامات الروح أيضا ، أي أن اهتمامات الروح تتجسد في الواقع الخارجي من خلال الأخلاق والعادات والاعراف (١٣١) .

(ج) الجانب الخارجي من العمل الفني المثالي في علاقته بالجمهور :

ان العمل الفني - من وجهة نظر هيجل - لا يوجد من أجل ذاته ، وانما يوجد من أجل جمهور يتأمله ويستمتع به ، فالممثلون حين يمثلون مسرحية ما ، فانهم لا يتكلمون فيما بينهم ، وانما يتكلمون من أجل الجمهور ، ولذلك يقيم العمل الفني - أيا كان نوعه ، حوارا مع من يتلقاه (١٣٢) . واذا كان هيجل يطالب بالتوافق بين شخصيات العمل الفني ، وبين محيطها الخارجي ، فإنه يطالب - أيضا - بالتوافق ذاته بين العمل الفني وبين الجمهور ، لأن الفنان - قبل كل شيء - هو واحد من هذا الجمهور ، وهو ينتمي لعصر معين ، وحضارة معينة لها أخلاقها وعاداتها ودينها ، والفنان يعبر عن عصره في عمله الفني ، حتى حين يختار موضوعات تاريخية ، ماضية ، لأنه يلجأ الى هذا - من وجهة نظر هيجل - لكن يتحرر من التأثير المباشر للحاضر ، ولكي يضيف على الموضوع

Ibid : pp. 256-257.

(١٣٠)

Ibid : p. 263.

(١٣١)

Ibid : p. 264.

(١٣٢)

الذى يتناوله طابعا من العمومية لا يستغنى الفن عنه (١٣٣) . ويتساءل هيجل : هل المطلوب من الفنان أن ينسى عصره تماما ، لكي يركز انتباهه على الماضي وحياته الواقعية ، بحيث يشكل عمله صورة أمينة عن الماضي ؟ أم أن المطلوب منه أن يهتم بحاضر أمته ، وأن يصوغ عمله وفق خصائص عصره وقضايا أمته ؟ بمعنى هل ينبغي أن يصور الفنان العمل الفني طبقا للعصر الذى ينتمى اليه موضوع العمل الفني ؟ أم طبقا لخصائص العصر الذى ينتمى اليه الفنان ؟ يرى هيجل أن كلا الموقفين السابقين خاطئ ، ويرى أن الإجابة عن التساؤل السابق مرتبطة بثلاث قضايا أو تساؤلات إذا تم الإجابة عنها ، يمكن تحديد التمثيل الحقيقى للعمل الفني فى علاقته بالجمهور وهى

— كيف يمكن للفنان أن يستخدم شروط عصره الخاص فى تمثيله لموضوعات مقتبسة من الماضي ؟

— ما هو المقصود بالأمانة الموضوعية البحتة فى تمثيل الماضي فى العمل الفني ؟

— ماذا تعنى الموضوعية الحقيقية فى تمثيل الفنان لموضوعات مقتبسة من أزمنة وشعوب أخرى ؟ مثل استخدام الإيرونى لحضارة الشرق القديم .

وبالنسبة للتساؤل الأول ، يرى هيجل أن تناول الفنان الذاتى لأى موضوع من من موضوعات العمل الفني ، يرتبط (من ناحية) بمدى ثقافة الفنان بمصور الماضي ، لأن وعيه بأدرك التناقض بين الموضوع الذى يتناوله ، وبين الكيفية التى يعالجه بها ، هو الذى يساعده فى عدم المغالاة الذاتية فى تناول موضوعات الفن . لأن تناول الفنان لبعض الحضارات الأخرى ، وهو يرى أن الحضارة التى ينتمى إليها هى الحضارة الوحيدة التى تحمل القيم والأفكار المقبولة يؤدى الى ظهور نزعة عنصرية — لدى الفنان — تؤدى — فيما بعد — الى رفض استخدام أى عصر أو حضارة لا تنتمى الى حضارته بصفة ما (١٣٤) . ويرد هيجل على وجهة نظر أخرى ،

Ibid : p. 285.

(١٣٣)

(١٣٤) رغم رمى هيجل بهذه القضية ، الا اننا نجد يقع فى الخطا الذى يحذر الفنان من الوقوع فيه ، وهو المغالاة الذاتية فى تقدير الحضارة والعصر الذى ينتمى اليه الفنان ، فنجده هيجل فى تعليقه للفن المصرى القديم ، وشعوب الشرق بشكل عام يلمح عن رايه صراحة ، وهو أن الغرب أرقى من الشرق ، ومهما تكن الحجج التى يسوقها هيجل للتدليل على رايه هذا ، الا انه يبين لنا انحيازه للغرب والثقافة التى ينتمى إليها ، والحقيقة أن هذا التناقض الذى وقع فيه هيجل هو خطأ شائع بين اللامسة ، فمثلا ابن خلدون لم يطبق القواعد المنهجية التى نادى بها فى دراسة التاريخ فى كتابه المبتدا والخبر .

ترى أنه يجب صرف النظر عن كل ما يمكن أن يكون فنيا في الماضي ، والاستعاضة عنه بتقديم مشاهد الحياة والأحداث اليومية للجمهور ، على نحو ما تجرى في الحياة الواقعية ، ويستنبه هذا الرأي الى أن تصوير الحياة اليومية للناس في الفن ، يجعلها في متناولهم جميعا ، وبالتالي لا تتطلب أى مجهود للفهم ، ويرى هيجل أن وجهة النظر السابقة خاطئة . لأنها توقظ المشاعر الذاتية لدى الجمهور ، وهي لا تحقق أية مطالب فنية أخرى غير ذلك ، وهي بذلك تخالف أبسط وظيفة في تلقي الأعمال الفنية ، وهي أن الفن يحبرنا من الذاتية ، لأنه حين يستغرقنا عمل فنى جميل ما ، فانه ينسينا أنفسنا لتتحد بالكل (١٣٥) .

أما بالنسبة للتساؤل الثاني : فان هيجل يرى أن الفنان حين يسعى الى تصوير شخصيات الماضي وأحداثه - قدر الامكان - ضمن وسطها الحقيقي ، فانه يأخذ - أى الفنان - بعين الاعتبار جميع خصوصيات الأخلاق ، وكل المناخ الخارجى بوجه عام . ولذلك فان معيار الأمانة الموضوعية في تمثيل الماضي في الفن يركز على النواحي التشكيلية ، لأن الأمانة في الفن تختلف عن مفهوم الأمانة بالمعنى العلمى ، والأمانة الموضوعية في تمثيل الماضي ، تعنى - عند هيجل - التزام الفنان بقضايا عصره ، ولا تعنى الأمانة في الفن - كالأمانة في العلم - الالتزام الدقيق بكل حروية الأحداث التاريخية (١٣٦) .

ولذا فان الاجابة عن التساؤل الثالث وهو عن معنى الموضوعية الحقيقية في الفن ، تتطلب تقديم الشروط المختلفة التى يطلب هيجل توافرها لدى الفنان ، لكي يكون موضوعيا وهو يقوم بتمثيل عمله الفنى ، فلا بد أن يعى الفنان أن عصره السياسى والاجتماعى هو نتاج العصور القديمة وما قدمته من أساطير وديانات وآداب وتقاليده قديمة ، ولذا نجد أن رموز العالم اليونانى واهتماماته أصبحت - هى أيضا - رموزا للإنسان الأوروبى في تمثيله الفنى (١٣٧) ، وهذا يعنى أن الحاضر ليس منفصلا

Ibid : p. 268.

(١٣٥)

١٣٦) بنى جورج لوكاتش كتابه « الرواية التاريخية »

على هذا الأساس الذى يقدمه هيجل .

(١٣٧) يتساءل : هيجل لماذا لا تحظى الميثولوجيا المصرية أو الهندية بنفس الاهتمام

الذى تحظى به الميثولوجيا اليونانية ، وهو يجيب على هذا ، من موقع الثقافة الأوربية .

ويرى أن الأساطير والألوهة في الميثولوجيا الشرقية القديمة ، لم تعد تمثل تجسيدا

لحقيقة . وبالتالي لم يعد الإنسان المعاصر مؤمنا بها ، ولهذا فهي غريبة عن وجدانه .

عن الماضي ، ولذلك يطالب هيجل بوجود رابطة عميقة بين الماضي وبين نمط الحياة في الحاضر .

وإذا كان هيجل - وهو يدرس موضوع علاقة الفن بالجمهور - يدرس علاقة التمثيل الفني بالوحي التاريخية ، فإن يقصد من ذلك ، أن الموضوعات التاريخية يجب أن يدرس عن الماضي ، أو عن الشعوب الأخرى ؛ قد لا تكون المعلومات عينا ، ناجة لكل المتلقين ، والإنسان حين يتلقى العمل الفني ، فإن هذا لا يتطلب منه دراسة طويلة ومعرفة عميقة بموضوع العمل الفني الذي يتلقاه ، وإنما يحاول فهمه بناء على معطيات العمل الفني نفسه ، ولذلك فإن هيجل يحاول أن يبين شروط الكتابة التاريخية - لأنها قد تكون عاقبا أمام المتلقين - بحيث لا تفسد متعة التلقي والاستمتاع بالعمل الفني ، لأن العمل الفني موجه في الأساس لمجمل الأمة ، وليس موجها إلى قلة من الأشخاص المؤهلين تأهيلا عاليا ، ولذلك يركز هيجل على تأكيد أنه يجب على العمل الفني أن يكون مفهوما ، ولا بد أن يراعى الفنان العصر والشعب الذي ينتمي إليه الفنان ، بحيث يشعر المتلقي بأنه في بيته ، وهو يتلقى أي عمل فني ؛ ولا يشعر بأنه أمام عالم غريب وغير مفهوم (١٣٨) . ولذلك قد يستلهم الكاتب بعض الموضوعات من تاريخ أمته مثلما فعل شكسبير في كثير من مسرحياته . ولكن لا يمكن أن نحدد الفن بموضوعات ذات طابع قومي فقط ، بل يمكن للفنان أن يقتبس موضوعاته من كل الأمم والعصور ، ولكن على الفنان أن يبين من خلال عمله الفني ، أن الجانب التاريخي مجرد عنصر ثانوي ، يستخدمه الفنان لإبراز بعض قضايا عصره ، ولكي يضفي عليها طابعا إنسانيا عاما ، وهذا ما فعله جوته حين كتب « الديوان الشرقي للمؤلف الغربي » حيث نجح في إدخال الشرق إلى الشعر الحديث ، وكيفه مع نظرته للشرق ، ولهذا فإن من يطالع الديوان ، لا ينسى أنه رجل غربي وألماني - أي جوته - يستخدم الطابع الشرقي في صياغة الأوصاف

(١٣٨) فوقشت لدينا - في ساحة الثقافة العربية - قضية العمل الفني وعلاقته بالجمهور ، وإن كانت نقطة البداية لطرح الموضوع مختلفة ، فهيجل يطرح القضية وهو يصعد تناول الفن للموضوعات التاريخية التي قد لا يفهمها الجمهور بسهولة ، بينما طرحت القضية لدينا ، حين ظهرت بعض الأعمال الفنية في الشعر والقصة في الثقافة العربية غير مفهومة وغامضة ، وقد علل البعض ذلك ، بأنه القموض وعدم الفهم ينتج من كون هذه الأعمال الفنية مستقبلية وثورية .. أنظر بحث على أحمد سعيد ، أدونيس ، حول هذا الموضوع تحت عنوان « خواطر حول مشكلات التعبير والاتصال الشعريين في المجتمع العربي » ، وهو بحث يبين الجذور التاريخية والاجتماعية والفكرية للمشكلة .

والظروف بحيث لا تصدم وجدان الرجل الغربي (١٣٩) . وهذا يعني أنه ليس هناك ما يمنع من أن يقتبس الفنان موضوعاته من حضارات أخرى ، ومن عصور زائلة ، ومن أن يحترم بصفة عامة الطابع التاريخي للميثولوجيا والتقاليد ، ولكن بشرط ألا يستخدم هذه التفاصيل إلا كإطار للوحاته ، وأن يكيف مضمونها الباطن مع ضمير عصره ، على نحو ما فعل جوته - على سبيل المثال - حين أبدع أعماله (١٤٠) . ويرى هيجل أن الشروط التي يتم فيها التحويل - من التاريخ إلى الفن - تختلف من فن إلى آخر ، فالشعر الغنائي أقل أنواع الشعر حاجة إلى الانجلاء إلى الوصف التاريخي الخارجي ، بينما الشعر الملحمي هو الشعر الذي يحتاج إلى قدر أكبر من التفاصيل ، لأنها تشكل الكساء التاريخي الخارجي ، ولذلك يقبلها الجمهور عن طيب خاطر . ويرد هيجل على النقاد الذين ينددون بفساد ذوق الجمهور الذي لا يتجاوب مع مسرحية ما تركز - بشكل جوهري - على التفاصيل التاريخية ، بأن العمل الفني ليس موجودا من أجل النقاد فحسب ، وإنما من أجل متعة الجمهور المباشرة ، ويخطئ النقاد في هجومهم على الجمهور ، لأنهم - في الأساس - جزء من هذا الجمهور ذاته ، الذي لا تثير اهتمامه الدقة المفرطة في إبراز التفاصيل التاريخية . ولذا يجب أن تتكيف المسرحيات عند تمثيلها مع شروط وعصر وعقلية الشعب الذي تقدم له ، حتى لو كانت مسرحيات أجنبية ، فلا بد من إدخال التعديلات عليها ، لكي تلائم عصر وعقلية الشعب الذي تقدم له ، حتى لو كانت مسرحيات أجنبية ، فلا بد من إدخال التعديلات عليها ، لكي تلائم عصر وعقلية الشعب تقدم له . ولذلك يبيح هيجل الوقوع في المغالطات التاريخية ، فمثلا يمكن تقديم أورفيوس وبين يديه « كمان » رغم أن الكمان آلة موسيقية لم تكن موجودة - تاريخيا - في عصر أورفيوس ، ذلك لأن الفن غير مطالب بالتفاصيل الدقيقة لعصر أورفيوس ، وإنما يقدم أورفيوس كإطار للحديث عن موضوعات معاصرة (١٤١) :

وعلى هذا فالفنان ليس فنانا إلا بقدر ما يعرف الحقيقة ، ويعرف كيف يضعها تحت أنظارنا في الشكل المناسب لها ، ولهذا لا بد أن يراعى الفنان في البحث عن موضوعاته مستوى حضارة عصره ولقته . ولذلك فليس مهما في العمل الفني أن تكون التفاصيل الخارجية صحيحة تاريخيا ،

Ibid : p. 275.

(١٣٩)

Ibid : p. 276.

(١٤٠)

Ibid : p. 277.

(١٤١)

وانما المهم هو أن يعبر العمل الفني عن أسس اهتمامات الروح ، وعن ما هو انساني في ذاته ، أي عن الأعماق الحقيقية للنفس ، ويجب أن يكون هذا المضمون قابلا للدراك في جميع أشكال التمثيل الحسي ، وأن يظهر جوهره الأساسي عبر كل تفاصيل العمل الفني بصرف النظر عن صحته التاريخية . ويشير هيجل في الجزء الخاص بالشعر الدرامي وعلاقته بالجمهور ، إلى أن موقف الجمهور من الأعمال الدرامية يختلف باختلاف ذوقه الجمالي ومدى ثقافته ، وعلى الشاعر أن يراعي جمهوره أثناء كتابته للعمل ، ولكن هذا لا يعني أن يضحي بالحقيقة ، وانما عليه أن يلتزم بها ، حتى لو كانت تضع الشاعر في موضوع التناقض مع أفكار شعبه وعصره . ولذلك فهو يبين أن أخطر المواقف على الاطلاق هو الموقف الذي يتورط فيه الشاعر ابتغاء تملق الجمهور وكسب رضاه في اتجاه خاطيء . فيرتكب بذلك - عن عمد - خطيئة مزدوجة ، ضد الحقيقة وضد الفن ، (١٤٢)

(ج) الفنان : The Artist

بعد أن عرضت لتحليل هيجل لفكرة الجمال بشكل عام ، ثم عرضت لتحققها الناقص في الجمال الطبيعي ، ثم تحدثت من الواقع المطابق للجمال وهو المثال ، وتعييناته المختلفة في العمل الفني ، يجدر أن نتوقف عند الفنان . لأنه إذا كان العمل الفني هو نتاج للروح ، فلا بد أن تكون هناك ذاتية خلقة ، تصنعه وتشكله بحيث تخاطب به الآخر ، وهذه الذاتية هي الفنان . لأنه قد يتساءل البعض ، من أين يأتي الفنان بهذه القدرة والمقدرة على الابتكار ، وكيف ينتج عمله الفني ؟

ويرتكز تحليل هيجل للفنان على ثلاثة عناصر أساسية وهي : مفهوم العبقرية Genius (*) والالهام ، ثم يدرس موضوعية هذا النشاط

Hegel : Aesthetics, Vol. II, 80.

(١٤٢)

(*) حظيت نظرية العبقرية في الفن باهتمام الفلاسفة منذ العصر اليوناني ، لمعند فكرة العبقرية هزافلاطون الذي اعتقد أن الفن لا يمكن أن يصدر إلا من شخص عبقري. يستمد تلك العبقرية من وهي أن الالهام تأتي من عالم مثالي مقارب للمادة ، فيستطيع أن يبدع ما لا يستطيعه الانسان العادي ، وفكرة العبقرية هي فكرة أساسية عند انصار المدرسة الرومانتيكية مثل شليجل الذي اقام كل الفنون على أساس العبقرية والالهام الالهي . وهي أيضا فكرة أساسية عند كولريديج وفشته وشوبنهاور الذي رأى أن الفنان العبقري هو ذلك الشخص الذي حبه الطبيعة قدرة تفادة المثل أو الجبور ، وهذه الفكرة موجودة أيضا عند كانط ، حيث ذلك على أهمية العبقرية في الفن حين بين أنه في مقدور أي انسان أن يتعلم كتاب مبادئ فلسفة الطبيعة لنيوتن ، ولكنه

الخلق لدى الفنان ثم يعرف معنى الأصالة Originality معنى
الفنان- (١٤٣) .

أولا : فيما يخص العبقرية ، يرى هيجل أن مصطلح العبقرية شديد
العمومية ، فهو لا يطلق على الفنانين فحسب ، وإنما - يطلق أيضا -
على كل رجل فذ في مجاله ، بينما العبقرية في الفن تتميز بثلاثة جوانب
رئيسية وهي الخيلة Imagination والموهبة Talent والالهام
Inspiration وتأتي القدرة العامة على الخلق الفني لدى الفنان ،
نتيجة لوجود الخيلة Phantasie وهي أهم ملكة فنية لدى هيجل على
الإطلاق ، وهو يفرق بين نوعين من الخيال ، الخيال المبدع لدى الفنان ،
والخيال السلبي المحض الموجود لدى الإنسان العادي (*) ، فالخيال المبدع
يتيح للفنان أن يعقل الواقع وأشكاله ، وأن ينقش في ذهنه الصور
المتنوعة للواقع المرئية والمسموعة ، التي تعتبر المادة الخام التي يعيد
الفنان صياغتها وفق مفهومه عن المثال ، بمعنى أن الخيال المبدع يقرن
الأشكال الخارجية بتألف حميم مع عالم الإنسان الداخلي ، بينما الخيال
السلبي - لدى الإنسان العادي - يقتصر دوره على تصور وتذكر الأحداث
والصور والأصوات التي يمر بها الإنسان ويستلعيها إلى الذاكرة عند
الحاجة إليها ، ولا تتميز بأي صورة من صور الإبداع . بينما الخيال
المبدع لا يتوقف عن الإدراك البسيط للواقع الخارجي والداخلي ، لأن العمل
الفني ليس مجرد كشف عن الروح المتجسد في أشكال خارجية وإنما

لا يمكنه أن يتعلم طريقة نظم اشعار خالدة مثل اشعار هوميروس وهذا يعنى أن الإبداع
الفنى - عند كائط - يعتمد على المقدرة الفطرية والالهام ، وهى أمور لا يمكن تعلمها ،
وهذا هو الفارق بين العلم والفن وقد أبرز شلنج أيضا أهمية العبقرية في الفن ، فالفن
الإنسانى هو نتاج العبقرية ، والعبقرية لديه القدرة على إنتاج أشياء فنية تقترب من
ذلك الصور الأزلية .

انظر د. زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٤٥ - ١٤٦ .

وقد اهتم د. مصطفى سوريث بالعبقرية في الفن من الناحية النفسية ، ومثال ذلك
كتابه العبقرية في الفن - المكتبة الثقافية - القاهرة ١٩٧٢ .
وأيضا جان برتليمي : بحث في علم الجمال : ترجمة د. أنور عبد العزيز .
٨٢ وما بعدها .

Hegel : Aesthetics, p. 28.

(١٤٣)

(*) يفرق محيي الدين بن عربي بين نوعين من كخيال ، الخيال المطلق والخيال
البسيط ويتصد بالخيال المطلق القوة الخالقة التي تطل على الموجودات ، وينقسم الخيال
المطلق إلى خيال منفصل وهو مبدعات الخيال المطلق أي الموجودات ، والخيال المتصل فهو
اتصال بعالم الخيال المطلق (سهام عبد المجيد : المعرفة عند ابن عربي) ١٩٨٦ .

در ٣٢٢

يتجاوز هذا الإدراك البسيط لكي يعبر عن حقيقة الواقع الذي أضفى عليه طابعا مثاليا Idealisation ، ولذلك يعمل خياله المبدع على اختيار وتنقية الصور والأحداث من الأشياء العرضية والجزئية لكي يعبر عن الجوهر الحقيقي والطابع الأساسي للأشياء (١٤٤) . وهذا يبين أن الفنان لا يضع موضوعه موضع التنفيذ الا بعد أن يكون قد درسه من مختلف الأوجه والزوايا ، ولذلك يعتقد هيغل أن الفنان الذي لا يتمتع بخيال مبدع قوى لا ينتج عملا فنيا بالذات ، فالفنان الذي يتوصل الى ادراك التداخل بين المضمون العقلاني والمضمون الواقعي في الأشياء هو الذي يعتمد على التأمل العميق للملكة الفهم ، ويعتمد أيضا على عمق العاطفة . ولهذا يرفض هيغل مبدأ التلقائية في الفن ، لأن العمل الفني هو حسيلة عقل الفنان وعاطفته ، وعلى سبيل المثال ، لا يمكن أن نقول أن أشعار هوميروس قد نظمها الشاعر في نومه ، أى بدون تفكير ، لأنه بدون الاختيار ، يعجز الفنان عن السيطرة على المضمون الذي ينبغي صوغه وعن التمكن منه . ولذلك فالفنان يحتاج الى تركيز نفسى خاص ، يتيح له القدرة أن يجعل من موضوعه ومن الشكل الذي يصممه جزء من ذاته ، ولهذا فلا يكفي أن يكون الفنان خبيرا بالعالم ، بل لابد أيضا أن يكون لديه قدر كبير من المشاعر الفياضة (١٤٥) .

ويرى هيغل أن العبقرية تتفتق في أيام الشباب ، ويدلل على صحة ذلك بحالاتي شيلر وجوته ، بينما الكهول - هم وحدهم - القادرون على أن يسبقوا على الأعمال الفنية طابع النضج ، ويتضح هذا إذا قارنا بين أعمال الشباب عند شيلر وجوته وغيرهما وأعمال الكهولة لديهم ، لنجد أن العبقرية تتضح في أعمال الشباب ، بينما النضج يتضح في أعمالهم المتأخرة . ويميز هيغل بين العبقرية والموهبة ، على أساس أن العبقرية هي القدرة على الخلق الفني ، والموهبة هي المهارة الميمنة في جانب معين من جوانب الفن ، فعلى سبيل المثال يمكن أن نقول أن شخصا ما عازف كمان موهوب ، أو مطرب موهوب ، لكنه لا يتجاوز هذه الدائرة - الموهبة - الى الخلق الفني ، وهذا يعنى أن الابداع الفني يتطلب العبقرية الى جانب الموهبة ، ولذلك يمكن القول بأن الموهبة بدون العبقرية لا تتخطى مهارة خارجية بحتة (١٤٦) . ويرد هيغل على الرأي القائل بفطرية العبقرية والموهبة على الاطلاق ، هذا الرأي الذي يرى أن الموهبة والعبقرية يولد

Hegel : Aesthetics, pp. 281-82.

Ibid : p. 283.

Ibid : p. 283.

(١٤٤)

(١٤٥)

(١٤٦)

الفرد وهو مزود بهما دون أى مجهود أو تنمية لهذه الموهبة أو تلك العبقريّة ، ويرى هيجل أنّ الانسان يولد وقد يكون لديه استعداد طبيعي لنوع معين من الفنون ، أى أنه يقر القول بقطرية الموهبة والعبقريّة ولكنه يختلف عن الرأي السابق في كونه يرى أنّ العبقريّة تحتاج لتربيته وتعليم خاصيين ، فمثلا الانسان الذي يولد ولديه موهبة وعبقريّة كتابة الشعر ، فإن هذا لا يكفي لكي يقول شعرا ، بل عليه أن يتعلم الوزن والايقاع والقافية ، أى المهارة الحرفيّة ، والعبقريّ يختلف عن الانسان العادى في كونه لا يبذل مجهودا كبيرا في تعلم المهارة الحرفيّة الخاصة بفنه ، لأنه يجد في تعليمه لهذه القواعد ميلا في داخله ، بينما غير العبقري قد يبذل مجهودا كبيرا ولا يستطيع أن يستوعب تماما المهارة الفنيّة التقنيّة الخاصّة بفن من الفنون (١٤٧) . ويرى هيجل أنّ الفنون المختلفة تمت بصلة ما الى العبقريّة القوميّة (*) ، والاستعدادات الطبيعيّة لدى شعب من الشعوب ، فالإيطاليون - على سبيل المثال - يملكون حس الفناء والطرب الطبيعي ، ولذلك يكثر لديهم مرتجلو الشعر ، وبهذا المعنى فإن هيجل لا يقصر العبقريّة على شخص واحد نحسب ، ولكن يمكن أن تمتد لتشمل شعبا بأكمله ، فلقد اشتهر الاغريق بأشعارهم الملحميّة ، التي عرفوا كيف يسبقون عليها شكلا عظيما ، بينما لم يتميز الرومان في فن خاص بهم ، بل نقلوا الفن الاغريقيّ لديهم (١٤٨) . وقد تظهر عبقرية الشعب في الأغاني الشعبيّة التي تتسم بطابع قومي وطبيعي ، ولذلك يربط هيجل بين الفن ونمط الانتاج السائد من ناحية وبين عبقرية الشعب القوميّة من ناحية أخرى .

وبناء على ما سبق ، يمكن أن نحدد سمات نظرية العبقريّة في الفن عند هيجل في ثلاثة جوانب رئيسية : أولها : نظرية الموهبة والاستعداد الطبيعي لدى الانسان لفن من الفنون ، وثانيها : ارتباط هذا بعبقرية الشعب الذي ينتمى اليها الفنان ، وثالثها : سهولة الانتاج الداخلي والمهارة التقنيّة الخارجيّة التي يدلل عليها العبقري في بعض الفنون ، بمعنى أن العقبات الخاصّة بالفنون مثل قيود الوزن في الشعر ، ومعرفة قواعد الألوان والظل والضوء في الرسم لا تقف حائلا أمام العبقريّة ، إنما تتضاءل هذه الصعوبات أمام الجهود التي يبذلها العبقري لكي يعطي

Ibid : p. 284.

(١٤٧)

(*) يقصد هيجل بمصطلح العبقريّة القوميّة The Genius of Nationality

الاستعداد الطبيعي لدى شعب من الشعوب في فن معين .

Ibid : . 285.

(١٤٨)

شكلًا حسيًا لكل ما يشعرون به ولكن ما يرغب في تمثيله . فالاحساس عند الفنان العبقري يتحول - بعد التعلم - الى لحن ، ويقود كل شيء لدى الرسام شكلًا ونسبًا ولونا . والمسألة هنا ليست مجرد تمثل نظري وإنما استعداد عملي ، بمعنى أن العبقري الحقيقي يتمكن من المهارة الخارجية لفنه في وقت مبكر ويتعلم كيف يرغم اقفر المواد وأقلها مطاوعة على تجسيده ابداعات تخيله الباطني وتمثيلها ، وصحيح أن سيطرة الفنان العبقري على المواد تتطلب ممارسة طويلة ومضنية ، لكن الخبرة المكتسبة بالممارسة وحدها دون العبقرية والموهبة لا تكفي لانتاج عمل فني حتى (١٤٩) .

أما الإلهام ، وكيف يحدث للفنان ؟ ، فإن هيجل ينفي أن الإلهام ينبثق لدى الفنان نتيجة لاستثارة حسية ، لأن تناول الخمر أو ، تأمل السيماء ، ليس كافيا وحده لانتاج عمل فني حتى ، كما ينفي هيجل أن يأتي الإلهام نتيجة لإرادة الفنان وعزمه على انتاج عمل معين ، لأن الإلهام الحقيقي هو الذي يتولد عن مضمون معين يرتبط بشكل حميم مع الذات ، ومع التنفيذ الموضوعي ، بمعنى أن الإلهام يأتي حين يستغرق الفنان بكامل ذاته في الموضوع الذي يقوم بتنفيذه ، حتى لو كان هذا الموضوع بناء على تكليف خارجي مثلما حدث مع « مايكل أنجلو » أو « ليوناردو دافنشي » أو « بندار » ، حين كلفوا بأعمال محددة ، استغرقوا فيها تماما ، فتوقدت فيهم شرارة الإلهام . وهذا يعني أن التحريض على العمل الفني قد يأتي من الخارج ، لكن الشرط الوحيد الذي يجب على الفنان أن يقوم به هو أن يكرس للعمل الفني كل اهتمامه ، وأنه يحق الموضوع في داخل ذاته ، وحينئذ يأتي إلهام العبقري من لقاء نفسه ، وحين يتمكن الموضوع من ذات الفنان العبقري ، فإنه لا يرتاح أبدا ، ولا يهدأ له بال حتى يقوم بتنفيذ العمل الفني . وهذا يعني أن أساس الإلهام عند هيجل هو وقوع الفنان تحت سيطرة هاجس الموضوع وسلطانه (١٥٠) ، وحضوره الدائم فيه . ونحن نسمي الفنان خصوصيته الذاتية ، لكن يقوص بكمليته في الموضوع الذي يريد أن يتناوله ، فإنه يجد نفسه قد استحوذ عليها الشكل الفني الذي يصور الموضوع .

ويميز هيجل بين الإلهام الخلاق والإلهام الردي ، فالإلهام الخلاق هو الذي يخفق فيه الفنان من أجل تأكيد حضور العمل الفني ، بينما

ibid : p. 286.

(١٤٩)

ibid : p. 287.

(١٥٠)

الالهام الرديء يبين لنا ذاتية الفنان ويضخمها ويجعلها نطل من العمل الفني (١٥١) . ولذلك فالالهام يرتبط بموضوعية التمثيل الخارجي المعبر عن الحقيقة الباطنية . التي نجدها في مؤلفات التنباب « لجوته » التي تقدم مضمونا حقيقيا وجوهريا من خلال التمثيل الخارجي الموضوعي ، وترتبط بموضوعية التمثيل الفني لدى الفنان ، بعدم المباشرة ، بمعنى أن الفنان لا يبيع عما في داخله بكلمات مباشرة ، وإنما بإشارات موحية تنم عما بداخله ، ولا تفصح عنه ، ولكن هذه الاشارات تبوح لنا بكل عمق الاحساس ، رغم كونه في حالة تركيز شديد ، وهذا ما نجده في قصائد جوته الغنائية Lieder ، مثل قصيدة أنثى الراعي The Shepherd's Lament فهي من أجمل الأشعار التي تصف القلب الذي حطبه الألم والجزن ، ويبقى مع ذلك أخرس مقفلا ، فلا يفصح عما فيه إلا بإشارات خارجية (١٥٢) . ويرى هيجل أن المضمون الحقيقي ، « المضمون المثال » ، الموضوع المهم للفنان ، ينبغي أن يتاح له أن ينكشف وينفتح من خلال العمل الفني ، بحيث يعمل الفنان كل ما يوسعه لتقديم العمل الفني الذي يعبر ويفصح عما في أعماقه .

ويمكن القول أن مفهوم الأصالة Originality هو المركب الذي يجمع بين العبقرية وموضوعية التمثيل الخارجي عن الحقيقة الباطنية ، وتقرب أمام الأصالة الحقيقية عقيتان : هما الطريقة الذاتية ، والأسلوب (Style, Manner) بمعنى أن العمل الفني يكون غير مكتمل إذا ركز الفنان على جانب واحد فقط سواء كان تركيزه على الذاتية فقط ، أو على الجانب الشكل الذي يتمثل في الأسلوب فقط أيضا ، بينما العمل الفني الكامل هو الذي يجمع بينهما في شيء واحد هو الأصالة (١٥٣) والطريقة الذاتية تعني - في هذا التحليل الذي أقدمه - الصفات الخاصة للفنان ، صحيح أن كل عمل فني يحمل كيفية معينة في الابتكار والتصميم وتكون تابعة من ذات معينة ، هي ذات الفنان وشخصيته ، ولكن المغالاة بشأن التركيز على المعالجة الذاتية للموضوعات ، قد تجعل العمل الفني يتناقض مع فكرة المثال - وهي التعبير الكلي عن جوهر الأشياء وحقيقتها - لأنه حينذاك ، بدلا من أن يستجيب الفنان لسلطان الفن ، ويتركه يؤثر فيه ، يستسلم لذاتيته ، مع كل ما في الذاتية من جوانب عرضية وعدمية الفائقة ، ولذلك على الفنان أن يلتقي الجوانب العرضية لشخصيته الذاتية

Ibid : p. 288.

(١٥١)

Ibid : p. 291.

(١٥٢)

Ibid : p. 291.

(١٥٣)

ولا يجعلها تؤثر على انتاجه للعمل الفني ، ويمكن للطابع الجوهري لذاتيه الفنان أن يظهر في الأعمال الفنية من خلال التصميم esion ، فإن قارنتا بين عدد من الفنانين في استخدامهم للالوان ، وتوزيع المساحات المضيئة والمعتمة ، ستجد أن لكل فنان نمطا خاصا من التصميم يظهر في لوحاته ، مثل توزيع الضوء والظل عند ريمبرانت ، وتصوير العيون بشكل خاص عند ليوناردو دافنشي ، ولذلك يمكن القول بأن هناك لونا خاصا لكل فنان ، يهبه امكانات أكثر ، وهذا ما نلاحظه لدى جوين Goyen (*) الذي يهتم دوماً في لوحاته بإبراز مشاهد الطبيعة في ضوء القمر ، ووجود الكتبان الرملية في العديد من المشاهد الطبيعية (١٥٤) . ولكن كثرة تفاصيل بعينها في أعمال الفنان قد تتحول الى عادة ، وتنقل الفن الى طبيعة ثانية ، تؤدي الى انحطاط الفن ، لأن تزايد السهولة التي تنتج عن التكرار إلى الذي لا يساهم فيه الفنان بكل روحه والهامة ، وحينئذ يتحول الفن إلى حرفة ، أو مهارة ، ولهذا يجب على الفنان أن يتحاشى المغالاة في إبراز طابعه الذاتي في أعماله ، حتى لا يفقد العمل الفني كثيرا من عناصره الجوهرية ، وحتى لا يتحول العمل الفني الى عادة ، وإنما يحرص دائما على رؤية طبيعة الشيء المطلوب تمثيله بالذات (١٥٥) .

لما « الأسلوب » والمغالاة فيه ، فإنه يكون أيضا على حساب جودة العمل الفني ، لأنه إذا كان الأسلوب هو الإنسان - على حد تعبير الكاتب الفرنسي بوفون Buffon (١٧٠٧ - ١٧٨٨) فإن هذا يعني أن الأسلوب هو نمط الأداء أو تنفيذ العمل الفني ، الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة ، وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن أو ذاك (١٥٦) .

وانعدام الأسلوب لدى فنان ما ، يتأني نتيجة لعجز الفنان عن التألف مع شروط المواد المستخدمة ، أو يرجع الى نواحي ذاتية ، حيث يركز الفنان على جوانبه الذاتية الخاصة به ، ولا يمثل لقوانين الفن الذي يبدع فيه . أما الأصالة فهي التي تجمع بين الطريقة الذاتية والأسلوب ، وهي تعني التعبير الداخلي من خلال الموضوع الخارجي ، ومن خلال قوانين هذا

(*) فان جوين رسام هولندي (١٥٩٦ - ١٦٥٦) ، له لوحات عن البحر والطبيعة ، اشتهر بالوانه المسجمة في تصوير الطبيعة .

(١٥٤)

Ibid : p. 292.

(١٥٥)

Ibid : p. 293.

(١٥٦)

الموضوعي . ولذلك فهي تقرر بين الجانبين الذاتي والموضوعي للتمثيل الفني على نحو لا نجد فيه أي عنصر من العنصرين غريباً عن الآخر . والأصالة تعبر عما هو عفوي إلى أقصى حدود العفوية لدى الفنان بحيث ينبع من صميم طبيعة الموضوع ، وبحيث تظهر أصالة الفنان وكأنها أصالة الموضوع نفسه . بحيث نجد أن الأصالة الحقيقية في العمل الفني تعني أن أصالة العمل الفني هي أصالة الفنان ذاته أيضاً ، بحيث لا يمكن الفصل والتمييز بينهما ، أي أن الأصالة تمتص الخصوصيات المتاحة لدى الفنان لكي يستطيع تجسيد موضوعه في العمل الفني وفق الحقيقة بدلا من أن يستسلم لهواه ولنزواته الأنية (١٥٧) ، ومن أفضل الفنانين الذين يعبرون عن الأصالة في أعمالهم يذكر هيجل : هومروس ، وسوفوكليس وراقايل وشكسبير .

فلسفة الفن عند هيجل

« ان فلسفة الفن لا تسعى الى فرض قواعد ما
على الفنانين ، في تحقيق الجمال ، وانما عليها ان
تبحث في الجمال كما هو ، وكيف يمر عن نفسه
- واقفيا - في الاعمال الفنية ، دون ان تأخذ على
عائقها صياغة شروط ما للانتاج الفني »
(هيجل - محاضرات في فلسفة الفن الجميل -
الترجمة الانجليزية ص ١٨)

تمهيد :

بعد ان شرحت في الفصل السابق ، ميتافيزيقا الجمال عند هيجل ،
وارتباط الجمال بمنجمل نسقه الفلسفي بشكل عام ، ومفهوم المثال لديه ،
وتحقيقاته في العمل الفني ، يجب ان نعرض لفلسفة الفن ، التي قدمها
هيجل في المقدمة الهامة التي صدر بها كتابه « محاضرات في فلسفة الفن
الجميل » ، ويمكن ان نلاحظ في هذه المقدمة ، فيما يختص بطريقة هيجل
في تحليل فلسفته الفنية ، انه يعرض فلسفته في الفن من خلال تقديمه
للاتجاهات الفلسفية الرئيسية في تاريخ الفلسفة ، ومن خلال تقديمه

للاتجاهات السائدة في عصره ، بمعنى أنه يطرح رؤيته من خلال تحليله النقدي لهذه الاتجاهات المختلفة التي حاولت أن تدرس الجمال والعمل الفني ، ولا بد أن أشير إلى أن المقصود بالتحليل النقدي - هنا - ليس هو بيان أوجه النقص والقصور في تناول الفن والجمال فحسب ، وإنما يتجاوز هذا لإدارة حوار جدلي يقوم على أساس السلب ، بمعنى أنه حين يحلل فلسفة أفلاطون الجمالية ، فهو يأخذ منه البعد الكلي في الفن ، ويرفض بعض الجوانب الأخرى التي لا تتفق مع رؤيته الجمالية . ولعل السبب الذي جعل هيجل يلجأ إلى هذا المنهج في مقدمة كتابه الهام ، هو أنه يريد أن يبين - منذ البداية - أنه حريص أشد الحرص على تقديم فلسفة جمالية ، تكون متنسقة مع فلسفته الكلية ، ولهذا فإن كثيرا من النقد الذي يوجه إلى كانط ، هو في الحقيقة ، قد ذكره من قبل في أماكن متفرقة من ظاهريات الروح ، وموسوعة العلوم الفلسفية ، وتاريخ الفلسفة ، ولذلك فالاختلاف بين هيجل وغيره من الفلاسفة الذين يذكرونهم أيضا ، ليس خلافا في الرؤى الجمالية وفلسفة الفن ، وإنما هو خلاف عميق الجذور ، بينه وبينهم . في رؤيتهم الفلسفية العامة ، ولعل خلافا معهم في الجمال والفن ، هو نتيجة للخلاف الجذري الأول بينهم .

ولهذا فإن « محاضرات هيجل حول فلسفة الفن الجميل » تبدأ بقوله : « تشبث الحاجة إلى تقليب النظر في مختلف تصورات الجمال ، وتخليها ، ومحاولة استخلاص مفهومها . يعد مقابلتها عقليا بالوقائع والمعطيات التي يجوزتنا للوصول إلى تعريف للجمال » (١) ، وذلك لأنه يرى أن فلسفة الفن جزء من الفلسفة ، وبالتالي لا يمكن تناول الفن إلا من خلال الكل الفلسفي الذي ينتمى إليه ، لأن الفلسفة - عند هيجل - هي في مجموعها التي تعطينا معرفة الكون بوصفه كلية ، تترابط أجزائها ، وتشكل - في النهاية - عالما من عوالم الحقيقة (٢) وهذا يعني أن مفهوم الجمال مسلمة تنبع من نسق الفلسفة ، لأن الفن شكل خاص يتجلى فيه الروح لكي يحقق ذاته ، وإذا كان الجمال مرتبط بالفلسفة على هذا النحو ، فإن علم الجمال مطالب بأن يؤكد وجود موضوعه وهو دراسة الفن الجميل . ثم يبين طبيعة هذا الفن ، « فموضوع كل علم يقدم لأول وهلة جانبين : أولهما : أن مثل هذا الموضوع موجود ، وثانيهما : ماهية هذا الموضوع (٣) ، وكما سبق أن بينت في الفصل الثالث من هذا البحث ، أن الجمال الفني ، وليس الجمال الطبيعي ، هو موضوع هذا العلم ، لأن الجمال الفني أسمى

Hegel : Aesthetics, Vol. I, Introduction, p. 3.

Ibid : p. 23.

Ibid : p. 3.

(١)

(٢)

(٣)

من الجمال الطبيعي ، لأنه خلق حر من تتساج العقل البشرى أو الروح الانسانية ، وتبعاً لذلك فإن هيجل يقرر أن موضوع علم الجمال هو تلك المبدعات الفنية التي تخلقها الروح البشرية حين تعبر عن ذاتها في العالم الخارجى . « وواضح من هذا أن علم الجمال - فى نظر هيجل - ليس علماً كونياً *cosmology* ، بل هو علم انساني أو هو على حد تعبيره « علم من علوم الروح » (٤) .

ولكن حين نتحدث عن علم ما يدرس « الجمال » ، فانه *Beauty* سرعان ما نتبين أن الجمال ظاهرة عامة تتدخل فى معظم ظروف حياتنا ، اذ نضاده فى كل مكان ، ويكفى ان نرجع الى تاريخ البشرية ، لكي نتحقق من أن الجمال قد وجد فى كل زمان ومكان ، وانه كان دائماً وثيق الصلة بكل من الدين والفلسفة ، ويتضح لنا - بوجه خاص - أن الانسان لجأ على الدوام الى الفن ، كوسيلة لسبو الفكر والروح ، ولذلك فقد حبت الشعوب أسمى أفكارها وأرفع اهتماماتها الروحية فى الفن ، وهكذا جاءت المنتجات الفنية بمثابة تسجيلات حية لأعظم ما توصلت اليه تصورات الشعوب المختلفة ، وأن نظرة واحدة يلقيها الانسان على الأشكال الفنية التى تركتها لنا الشعوب القديمة ، مثل المعابد والأهرامات فى الحضارة المصرية والآثار الفنية فى الحضارة اليونانية ، تبين لنا أن الفن هو المحتاج الهام الذى يفضله نمتلك القدرة على فهم حكمة ودين العديد من الشعوب (٥) ، لأن الفن كان - فى كثير من الديانات القديمة - هو الوسيلة الوحيدة التى استعان بها الشعوب من أجل التعبير عن تصوراتها فى صورة عينية محسوسة ، ولهذا فإن مؤرخ الحضارة يستفيد من الفن فى فهم كثير من الحضارات .

— هل هناك إمكانية لقيام فلسفة الفن ؟ :

يتساءل هيجل - منذ البداية فى مقدمته - هل هناك إمكانية لقيام « علم الجمال » رغم أن الظواهر الجمالية تبدو فى أشكال عديدة لا حصر

(٤) د. زكريا ابراهيم : فلسفة الفن عند هيجل : مجلة « المجلة » ، القاهرة .

العدد ١٠٧ ، نوفمبر ١٩٦٥ ، ص ٤٨ .

Hegel : op. cit., pp. 7-8.

(٥)

لها ، وموضوعات متباينة كثيرة ؟ وكيف يمكن أن نخضع الجمال للبحث الموضوعي ، والفلسفي ، حتى اذا علمنا أن الجمال هو موضوع التخيل والحدس والاعاطفة ؟ ، فكيف نجعل منه مبحثا فلسفيا يخضع للفكر في حين ان ما يميز الجميل - بشكل خاص - هو الطابع الحر ، الذي يجعل منه ادعا متخض ، من الصعب أن يتطابق مع أية فكرة سابقة ؟ .

هذه بعض التساؤلات التي يطرحها هيجل ، ويرى أنها هي البداية التي ينبغي أن تبدأ منها أي محاولة علمية تحاول أن تخضع الظاهرة الجمالية للدراسة الموضوعية ، وهيجل يرد على التساؤل الأول ، بأننا اذا حاولنا أن ندرس الجمال الذي يتبدى في أشياء لا متناهية التنوع مثل إبداعات النحت ، والموسيقى وغيرها من الفنون - لأن كل فن يقدم كمية لا متناهية من الأشكال ، سواء في العصور المختلفة أو لدى الشعوب المتباينة - عن طريق تقسيم الأشكال الخاصة للفن الى أنواع ، ثم نحاول أن نستنبط القواعد الخاصة بكل نوع من الأشكال الفنية ، فان هذا ليس دراسة فلسفية للفن ، وانما هو نظرية للفن ، وهيجل لا يقصد تقديم « نظرية » في الفن تقدم القواعد التي يمكن أن يسير بمقتضاها الفن ، كما فعل « هوراس » في كتابه عن « فن الشعر » (*) وانما يطمح الى تقديم فلسفة للفن ، لا تبدأ من الكلي وانما من الجزئي ، ولذلك فإن هيجل يعارض تعريفات الجمال التي تستخلص من « نظرية الفن » ، وذلك لأن تحديد الفن بقواعد ثابتة أمر مستحيل ، لأنه يتم - في كل عصر - اكتشاف قواعد وتحديدات جديدة للفن ، ولأنه - أيضا - اذا اتبعنا طريق نظرية الفن ، فانه يستحيل اكتشاف قاعدة يمكن اعتمادها للفصل بين ما هو جميل ، وما هو ليس جميلا (٦) .

ويرى هيجل أن ولادة مصطلح الاستطيقا ترجع الى تلك الحقبة التي كانت سائدة فيها مدرسة فولف School of Wolff الفلسفية (*) ، وباومجارتن Baumgarten (**) هو الذي أطلق اسم الاستطيقا

(*) اصطلاح Poetics أو The Art of Poetry اصطلاح شائع يوحى بالتوقف عن الشعر ولكنه يعبر عن الفن بشكل عام .

Hegel : op. cit., p. 44.

(٦)

(*) مدرسة فولف يقصد بها اتباع الفيلسوف الألماني فولف Wolff (وهو من

اتباع لاسنتز (١٦٧١ - ١٧٥٤) .

(*) باومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) هو أول من عرف علم الجمال في مؤلفه

« الاستطيقا » الذي صدر سنة ١٧٥٠ .

Aesthetice على « علم الاحساسات والشعور » ، وهو يستعمله من نظرية الجمال . وكان يبدو - في أول الأمر - وكأنه اكتشاف فلسفي . رغم أن هذا المصطلح كان مألوفاً في الفكر الألماني ، ولكن الشعوب الآخر - كما يرى هيجل - كانت تجهله ، فالفرنسيون يطلقون على هذا المبحث اسم نظرية الفنون Theorie des Arts ، بينما الانجليز يدربونه في النقد Critic

وقد استخدم مصطلح الكالسطيقا Callistics ، نسبة الى كلمة Callis وتعني في اللغة اليونانية القديمة « الجمال » ، والمقصود بهذا المصطلح اليوناني ليس الجمال بوجه عام ، وإنما الجمال بوصفه ابتداءً فنياً ، ويقترح هيجل عنواناً آخر هو « الفن الجميل » Philosophy of Fine Art الذي اتخذهُ عنواناً لمحاضراته ، لأنه يرى أن مصطلح الاستطيقا ليس أنسب المصطلحات ، لكنه أكثرها شيوعاً وتوطيداً بين دارسي الفن (V) .

وهكذا نجد أن هيجل يعتمد على تفرقة بين نظرية الفن وفلسفة الفن للرد على الاعتراض الأول ، الذي يتساءل كيف يمكن دراسة الجمال رغم أشكاله المتنوعة غير المنتهية ، فإذا كانت نظرية الفن تبدأ من الخاص ، أو الجزئي أو المدرك ، حتى تصل الى القواعد العامة لكل نوع فني ، فإن فلسفة الفن تبدأ من العام ، والأساس الذي ينبغي أن تقوم عليه دراسة الجمال ، ليس هو الخاص ، الجزئي ، وإنما العام ، وبلغه هيجل « الفكرة » ، ولذلك فهو يبدأ بالفكرة أو المدرك الكلي ، ومعنى هذا أن هيجل لا يريد أن يبدأ بحثه بدراسة الموضوعات الجميلة ، بل بدراسة « فكرة الجمال » ، ولا شك أن هيجل يساير هنا أفلاطون الذي قال قديماً في محاوره هيبيا : « انه لا بد لنا أن نوجه انظارنا الى الجمال نفسه ، بدلاً من الأشكال الجزئية التي نقول عنها جميلة » (A) ، لأنه يريد أن يبدأ من الجمال بوصفه فكرة أو حقيقة كلية ، لكي يتحاشى الوقوع في المأزق الذي تسببه كثرة الموضوعات الجميلة أو تعدد مظاهر الجمال . بل أن هذا التعدد والتنوع في الأشكال الفنية هو الذي يفرض علينا - من وجهة نظر هيجل - أن نبدأ بالكلي ، أي الجمال الذي يحتوي التنوع ، وهذا ما سبق أن عبر عنه أفلاطون ، ولكن هيجل يطور أفكار أفلاطون ويبين أن الفكرة الكلية ،

Ibid : p. I.JJJJJJ

(V)

Plato : Greater Hipplias : p. 7. (Trans. by : B. Jowett.

(A)

from Aesthetic Theories, ed. by : K. Aschenbrenner. New Jersey, 1965).

لابد أن تتمايز - فيما بعد - وتخصص لكي يتولد عنها التنوع والكثرة ، بحيث نستطيع أن ندرك الفروق بين الأشكال الفنية المختلفة .

أما رد هيجل على التساؤل الثاني ، الذى يقول : كيف يمكن دراسة الفن فلسفياً ، فى حين أن الفن هو موضوع الاحساس والعاطفة والخيال ؟ أى أنه ليس موضوعاً للدراك والفهم والمعرفة ، وبالتالي فإن ادخال الفكر على الأعمال الفنية يقضى على الجانب النوعى للفن . ويرد هيجل على هذا ، بأن الأعمال الفنية اذا كانت وليدة النشاط الروحى للانسان ، فإن الفن لا يمكن أن يخلو تماماً من كل طابع فكرى وروحى ، صحيح ان للفن طابعاً جسدياً واضحاً ، لكن الأعمال الفنية هى أقرب الى الفكر والروح من شتى مظاهر الطبيعة الخارجية الجامدة ، والساكنة ، وإذا لم تكن للفن مثل هذه الطبيعة الروحية ، فإن الروح لا تستطيع أن تعترف على ذاتها « Alienated » فى سائر منتجات الفن ، ولا ينكر هيجل أن الروح تغترب عن ذاتها فى الأعمال الفنية ، لأن طبيعة الفكرة الشاملة الفنية تستحيل الى صورة حسية تستثير العاطفة وتنبه الحساسية ، ولكن العمل الفنى - رغم ذلك - هو ظاهرة روحية تندرج تحت التفكير التصورى ، وبالتالي فإن موضوعه يقبل الدراسة الفلسفية ، لأنه حين يسعى العقل البشرى الى فهم الظاهرة الجمالية ، فانه يستجيب فى هذا لحاجته الطبيعية التى تملئها عليه طبيعته فى تسليط الفكر على كل حقيقة مهما كانت . فالروح يحاول ادراك ذاته عن طريق تحويل الأشكال الفنية المتخارجة والمستلبة الى الفكر وارجاعه اليه على هذا النحو ، فاذا كان الفن ينتسب الى طبيعة مغايرة للفكر وهى الحدس والشعور والخيال ، فإن الفكر يدرك نفسه فى هذا الآخر المغاير لذاته (٩) .

ويطرح هيجل سبباً آخر لدراسة الفن دراسة فلسفية ، وهو سبب تاريخى وحضارى ، وهو أن العصر الذى نعيش فيه لم يعد يعطى للفن تلك المكانة الكبرى التى كان يتمتع بها قديماً ، وبالتالي فالفن فى العصور الحديثة أصبح موضوعاً للتصور والتمثل وتجرد من الطابع العينى المباشر الذى كان سائداً فى الحضارات القديمة ، حيث كان الفن يوغر للشعوب حاجاتها الروحية ، وتجد فيه تصوراتها عن العالم والكون ، أى كان خبرة معاشة تنسم بطابع حيوى مباشر ، ولذلك كان الفن يتحد بالدين والفلسفة لديهم (١٠) . وهذا هو الفارق بين حضارتين ، فالفن كان يمثل بالنسبة

Hegel : Aesthetics, p. 31.

(٩)

Ibid : p. 8.

(١٠)

للسعوب القديمة اشباعا روحيا ، بينما تضاءلت مكانة الفن في حياة الانسان في العصر الحديث ، فلم يعد يعبر الفن وحده عن ثقافة الانسان ، وانما نجد ثقافة الانسان تعبر عن نفسها في القانون والتعليم والوضع السياسي والاجتماعي ، ولذلك أصبح الانسان في العصور الحديثة ميالا الى صياغة أى موضوع صياغة مجردة وعامة ، وبالتالي أصبح الفن - أيضا - موضوعا للتفكير انتأمل المجرد ، لأنه اذا كانت الحضارة المعاصرة قد أصبحت خاضعة تماما للقواعد والقوانين والتصورات المجردة . فإن الانسان قد فقد جانباً من الحساسية الفنية المباشرة ، التي كان يتمتع بها الانسان اليوناني في حضارته القديمة ، وهذا نتيجة لتغير دور الفن في حياة الانسان المعاصر عنه في حياة الانسان في الحضارات القديمة ، حيث كان الفن يتدخل في كل شئ في حياة الانسان ، الى ان أصبح يظهر وكأنه شئ فائض عن الحاجة ، ولهذا يشير هيجل الى أننا أصبحنا نميل الى الاقتصاد على التأمل في الفن واطلاق بعض الأحكام العقلية عليه . ولم تعد الظاهرة الجمالية خبرة معاشة ، وانما موضوعا للتفكير .

ويرد هيجل أيضا على أولئك الذين يذهبون الى أن الفن لا يصلح موضوعا للبحث العلمي أو للدراسة الفلسفية ، بحجة أن الفن منزّه عن الفائدة العملية وهو تخطيط كمالى ، فهو لا يخرج عن كونه أداة للهو أو اللعب ، وأصحاب هذا الرأي يؤكدون أن النشاط الفني قد كان دائما لا يدخل في عداد الأعمال النفعية ، ومن ثم فانه ليس هناك مكان لمعالجة هذا النشاط بطريقة علمية . ولذلك ظهر رد فعل عنيف ضد هذه التصورات ، فقامت فلسفات تؤكد أهمية وجدية النشاط الفني ، وضرورته في الحياة العملية ، بينما ظهرت اتجاهات أخرى تحاول تحديد الدور الذى يمكن أن يقوم به الفن في الحياة الانسانية ، وفى الفكر ، فنظروا للفن بوصفه وسيطا بين العقل من جهة ، والحساسية من جهة أخرى ، أو بين الميول من جهة ، والواجبات من جهة أخرى ، ولكن هيجل يرفض التأليف بين العقل والواجب عن طريق الفن ، ويرى أنها محاولة عقيمة تحاول أن تجعل من الفن تابعا ، أو خادما لسيدتين ومحققا لغايات لا تنبع منه ، وبالتالي تجعلنا لا ننظر للفن بوصفه غاية في ذاته ، انما بوصفه أداة أو وسيلة (١١) .

وواضح أن هيجل يقصد الفلسفة الكانطية التي حاولت أن تبعد الفن عن الفائدة العلمية ، وهذا نتيجة لعدم اهتمامها بمضمون الفن ، بل

وفصلها بين ظاهر الفن ، ومضمونه ، ولذلك فإن نقد هيجل للفلسفة الكانطية هو - فى الحقيقة - دفاع عن الفن ، وعن الدور الذى يمكن أن يقوم به فى الحياة المعاصرة ، لأنه إذا فرغنا الفن من مضمونه الحقيقى ، ونزهنه عن الفائدة العملية ، وفصلنا شكله عن مضمونه ، فإنه يتحول لعب مجرد ، فإنه « يحق لهيجل أن يقول بأن الفن تحلل ، وبأنه مشرف على الموت فى العصر الحديث » (١٢) .

وهناك حجة أخرى يرددها البعض ضد إمكانية قيام علم الدراسة لفن ، بحجة أن الفن هو ملكوت الظاهر والأوهام ، وبالتالي فهو لا يصلح موضوعا للدراسة الفلسفية ، ويستند أصحاب هذا الاتجاه - فى رأيهم هذا - الى أن الموضوعات الجديرة بالاهتمام هى الموضوعات الواقعية التى ليس فيها أثر للوهم أو الخداع ، بينما النشاط الفنى يقتصر عادة بالأوهام والمظاهر ، وبالتالي لا يمكن أن يكون الفنى هدفا حقيقيا للدراسة الفلسفية .

وفى خلال رد هيجل على هذا الاتجاه ، يتفق مع هذا الاتجاه - فى البداية - على أن الفن يخلق مظاهر *Appearances* ، بل إنه يحيا على الظاهر بمعنى أن الفن يخلق ظواهر وأشكالا ولا يتحقق وجوده الا من خلال الشكل الظاهرى لحاستى السمع والبصر ، ولكنه لا يتفق معهم فى أن مظاهر الفن ليست وهما ، حتى لو كان للفن وجوديا وهما ، وهو يبين فساد حجنتهم من خلال تأكيده على أن الظاهر ليس وهما ، الا اذا كان الظاهر شيئا لا ينبغى وجوده ، بينما الظاهر ضرورة أساسية فى الفكر والوجود ، لأنه لابد لكل ماهية ، بل ولكل حقيقة ، لكى لا تظل محض تجريد ، أن تظهر وتنعين (١٣) ، ولذلك فإن الفكرة الشاملة والحقيقة لديه - كما أشرنا فى الفصل الأول من البحث - ليست تجريدا أجوف ، وإنما لابد لها أن تتشخص وتنعين ، ولذلك فإن المظهر - فى حد ذاته - ليس وهما ، أو خداعا ، ولذلك فهو يعتقد أن الظاهر ذاته لحظة جوهرية من الماهية ، وهكذا يتبين لنا المقصود من الظاهر عند هيجل ، على مستوى الفكر ، لكن ما هو المقصود بالظاهر فى الفن لديه ؟ إن الظاهر فى الفن يرتبط بالشكل ، ومن ثم فإن للفن مظهرا من نوع خاص ، لأنه الشكل الذى يعكس المضمون العميق للصقل الفنى . لأن الظاهر أو الشكل الفنى يجعلنا ننفذ وراء الاحساس المباشر والأشياء

(١٢) بندتو كروتشه : المجلد فى فلسفة الفن ، ترجمة سامى اللروبي ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ص ١٦٩ .

Hegel : Aesthetics, p. 8.

(١٣)

التي ندرکها ادراکاً مباشراً ، ومن هنا فإن ظاهر الفن ، يختلف عن ظاهر الحياة اليومية الواقعية ، لأنه لو تعمقنا في النظر الى الواقع الحسى الواقعى - الذى يعدّه البعض أصدق من العالم الفنى - لوجدناه أشد خداعاً وأكثر سطحية من عالم الفن بكل ما فيه من مظاهر وأوهام . لأن الواقع الحسى هو واقع جزئى مباشر ، لا يؤدى الى الحقيقة ، لأن ما نسميه الحقيقة فى حياتنا العادية هو مجموع المواضيع الخارجية ، والأحاسيس التي تزودنا بها ، والحقيقة ليست هى الموضوعات الجزئية ذاتها أو الأحاسيس المباشرة ، وإنما البعد الكلى لها ، ولذلك فإن صفة « الوهمى الخداع » تصدق على العالم الخارجى الواقعى ، أكثر مما تصدق على العالم الفنى بكل ما فيه من مظاهر ، وإذا كان الحقيقى - فى رأى هيجل - إنما هو ذلك الذى يوجد فى ذاته ، ولذاته ، بحيث يكون له - من جهة وجود فى المكان والزمان ، ومن جهة أخرى ، وجود حقيقى وواقعى لذاته وفى ذاته - فإن الطابع « الحقيقى » للفن يظهر حين يساعد الانسان على تجاوز واقعه ، عن طريق العبور من مظاهر العالم « النثرى » الى العالم الداخلى للأحداث ، أى المضمون الحقيقى للعالم ، وهو بذلك يفتح للانسان آفاقاً واسعة لادراك تجليات المطلق فى صورة مرئية محسوسة (١٤) . فى حين اذا اكتفى الانسان بتجربته العادية فى الحياة الواقعية ، فإنه لا يثمر على الحقيقة الجوهرية الا من خلال الأحداث المارضة ، فتبدو له مشوهة وحافلة بالجزئيات ، ولكل يمكن القول - بلفظ النقد الأدبى الحديث - أن الواقعية التي تظهر لنا فى العالم الفنى مختلفة جد الاختلاف عن الواقعية فى العالم الخارجى ، فالواقعية فى الفن - التي تنعكس فى ظاهر العالم الفنى - ذات طابع كلى جوهرى ، تشير الى ما وراء الواقع من معان وأفكار عن طريق تجسيدها لظاهر الحياة ليتم سلبها فى مرحلة أعلى لدى الانسان ، بينما الواقعية فى العالم الخارجى تقف عند الادراك المباشر الجزئى للأحداث وهي تحجب الفكر تحت ركام من التفاصيل اليومية النثرية . ولذلك يقول هيجل : يترتب على جميع هذه الملاحظات عن طبيعة الجمال ، انه اذا كان من الممكن أن نصف الفن بأنه ظاهر ، فإن ظاهره ذو طبيعة خاصة جداً ، انه ظاهر على طريقة الفن ، التي لا تمت بصلة من قريب أو بعيد الى المعنى الذى نفهمه من الظاهر بشكل عام » (١٥) .

ويتربط على هذا رفض هيجل أن تضع الفن فى مستوى أدنى من الفكر . بحجة أن الفن يتوقف عند المظهر أو الظاهر ، بينما الفكر يتفقد

Ibid : p. 9 & p. 54.

(١٤)

Ibid : p. 8 .

(١٥)

الى جوهر الأشياء ، لأن النشاط الفنى - من وجهة نظر هيغل - فى حقيقته ، هو نشاط روحى ينشئ الحقيقة مثله مثل الفكر (الفلسفة) سواء بسواء ، فحتى حين يضع الفن بعض المظاهر ، فإنه لا يقصدها لذاتها وإنما يتيح لنا أن ننفذ من خلالها الى الحقيقة الروحية الى هى من طبيعة فكرية أيضا ولذلك فإن مظهر الفن هو تجل للروح ، بل أن الفن هو الوحدة التى تجمع بين الظاهر والباطن ، أو بين الطبيعة والروح ، والمثل الأعلى للفن هو الذى يرفع التناقض بين الحياة المادية والحقيقية الروحية . صحيح أن الروح تجد صعوبة فى أن تلتقى بذاتها وتتعرف على نفسها فى الطبيعة والمادة ، ولكن مهمة الفن أن يعمل على صبغ الطبيعة بصبغة روحية حتى يسمو بالمادة الى مستوى الروح ، وهنا قد يعترض البعض بأن الفكر نشاط حر يعد غاية فى ذاته ، بينما الفن مجرد وسيلة تحقق لنا بعض المتع واللذات ، فكيف نجعل من النشاط الفنى موضوعا مستقلا للبحث الفلسفى القائم بذاته ؟ ويرد هيغل على ذلك بقوله : « أن للفن رسالة سامية تضعه على قدم المساواة مع كل من الدين والفلسفة (١٦) ، والدليل على ذلك ، أن الفن هو وسيلة من وسائل التعبير عن الحقيقة الإلهية The Divine Truth وعن شتى الحاجات السامية والمطالب الرفيعة للروح ، ولكن الفن يختلف عن كل من الدين والفلسفة من حيث أنه يمتلك القدرة على صياغة تلك الأفكار السامية فى صورة « تمثل حسى Sensuous Representation يجعلها فى متناول ادراكنا » فالأعمال الفنية تقوم بدور الوسيط بين الخارج والداخل ، أو بين المحسوس والمعقول ، أو بين الطبيعة والفكر المحض ، وبهذا المعنى يمكن أن نقول أن الفن هو الوسط Media الذى نحاول من خلاله أن نربط العالم الخارجى بالفكر المحض ، أو التوفيق والمصالحة بين الطبيعة والواقع المتناهى من جهة ، وبين الحرية اللامتناهية والفكر الشامل من جهة أخرى ، فالروح يخلق روائع الفنون الجميلة ليعبى اهتماماته من خلالها ، ولكن هيغل يؤكد أن هناك حدودا لتعبير الفن عن المطلق ، تفرضها عليه طبيعة المادة الحسية التى يستخدمها الفن فى التعبير ، فالفن قد يصطلم ببعض القيود من المادة الحسية ، فلا يستطيع أن يعبر عن أرقى صور الحقيقة ، لأن للفكرة أو المطلق - فى بعض الأحيان - وجودا عميقا يستعصى على التعبير الحسى ، وبالتالي فإن مضمون الحقيقة الروحية هو فى متناول الدين والحضارة أكثر مما هو فى متناول الفن (١٧) . والسبب فى ذلك يرجع الى أن مضمون ثقافتنا ، وديانتنا الراهنة ، يجعل من الدين

Ibid : p. 7.

(١٦)

Ibid : pp. 8-9.

(١٧)

والحضارة النابعة من العقل درجة أعلى من درجة الفن ، ونتيجة لهذا ، قد يمتد البعوض بعجز الفن عن اشباع حاجات الانسان القصوى الى « المطلق » ، لأن انسان العصر الحديث لم يعد يقدر الفن أو يوقره ، بل صار موقف الانسان من ابداعات الفن أكثر حيدة وتبصراً « ففى حضرة الفن نشعر أننا أكثر حرية عن ذى قبل - يقصد العصور القديية التى كانت تقدر الفن - يوم أن كانت الأعمال الفنية أسمى تعبير عن الفكرة » (١٨) .

ولذلك فالإنسان الحديث لم يعد يقدر الفن ، وإنما أصبح ينظر اليه نظرة نقدية ، وهذا ما نجده فى اهتمام الانسان الحديث فى دراسة الفن وتمحيصه ، وتعريفه ، ودراسة وظيفته ومكانته فى الحياة المعاصرة ، صحيح ان الانسان المعاصر لا يزال يعجب بالفن ، ويتأثر به ، ولكنه لم يعد يرى فيه الوسيلة الوحيدة الممكنة - كما فى الماضى - للتعبير عن المطلق .

ويخلص هيجل من توصيف حالة الفن ومكانته فى الحياة المعاصرة الى أن الفن أصبح يبدو وكأنه شيء من أشياء الماضى ، لأنه فقد فى نظرنا طابعه الحي ، وضرورته الحيوية وجوده الحقيقى ، وأصبح مجرد وجود تصورى ذهنى . ونحن اليوم حين نتناول أى عمل فنى ، فإن أول ما نتناوله - الى جانب المتعة الفنية المباشرة - هو الحكم العقلى على مضمونه ، وعلى وسائل تعبيره ، وعلى مدى تطابقها مع مضمون العمل الفنى .

٣ - طبيعة الفن :

بعد أن حدد هيجل موضوع فلسفة الفن وعلم الجمال ، الذى يدرسه ، فإنه يهتم بعد ذلك ، بدراسة طبيعة الفن ، فنراه يستعرض شتى النظريات التى قيلت فى تحديد ماهية النشاط الفنى ، مبتدئاً بالنزعة الطبيعية التى تنسب للفن مهمة محاكاة الطبيعة واللحظة الحاضرة بكل ما فيها من تفاصيل ، وهذه النزعة كانت موجودة لدى السوفسطائية.

Ibid :

(١٨)

ولدى أكبر ممثلها بروتاجوراس الابدورى ، وجورجياس الليونتينى ، فالجمال لديهم هبة الهية يتفرد بها الفنان عن غيره من البشر ، وانما الفن هو مهارة مكتسبة بالخبرة الانسانية والتعليم ، وبالتالي فالجمال والفن لا يعبر عن مثال مطلق ، لأن الفن لديهم لا ينطوى على خير أو حفيقة أو جمال ، صحيح ان هيجل لم يذكر أسماء فى معرض نقده للاتجاهات التى درست النشاط الفنى ، لكن يمكن القول ، أنه يقصد نظرية الفن لدى السوفسطائية ، لأن المحاكاة التى تقوم على الالتزام الحرفى بكل تفاصيل الواقع الحسى ، ليست موجودة عند أفلاطون أو أرسطو ، فالمحاكاة عند أفلاطون هى محاكاة للمثال الخالد ، والمحاكاة عند أرسطو ، يتدخل فيها الفنان بوعيه فى استكمال بعض الجوانب الناقصة ، « أما عبارته القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة فلا تصنى - كما يبدو لأول وهلة - أن على الفنان ان ينقل ما يراه فى الواقع نقلا حرفيا وانما المقصود - هنا - هو عملية الخلق لكائنات تامة الصورة يكونها الفنان حين يضيف على المادة التى يستعملها صورة وشكلا » (١٩) ، وهو يقصد أيضا الاتجاهات والنظريات التى تحاول أن تسقط على الفن أحكامها الخارجية التى لا تنبع من طبيعة الفن ذاته ، ولذلك فهى تحاول أن تجعل الفن يحاكي الطبيعة ، ولذلك يقررون - فيما يروى هيجل عنهم - أن الانسان يجد لذة فى خلق مبدعات فنية تحيى مطابقة لبعض الموضوعات الطبيعية ، التى يلتقى بها الانسان فى تجربته العادية . ويريد الانسان بذلك أن ينافس الطبيعة ، وأن يثبت مهارته بخلق أشياء لها مظهر طبيعى ، ولكن هيجل يرد على هذا الاتجاه حين يبين أن الانسان لا يستشعر لذة حقيقة الا حين يبدع شيئا يحمل طابعه الخاص ، ولا يكون تكرارا أو نسخا لموضوعات أخرى تقع عليها أنظارنا فى العالم الطبيعى (٢٠) ، والمهارة الفنية الحقيقية تتجلى فى ابداع منتجات تكون وليدة النشاط الروحى للفكر البشرى ، بالإضافة الى أن تعريف الفن بأنه محاكاة يجمل للفن هدفا شكليا محضا ، وهو إعادة صنع الأشياء الموجودة بالفعل - فى العالم الطبيعى - من خلال الوسائل والقدرات المتاحة للانسان ، وهذا معناه أن الانسان يظل عبدا للطبيعة ، لأنه يبذل جهده فى تقليد الطبيعة فحسب ، هذا بالإضافة الى أن الفنان حين يعبد الى منافسة الطبيعة عن طريق المحاكاة ، فانه انما يحكم على فنه بأن يظل دائما دون مستوى الطبيعة ، ذلك لأن الانسان حين يقتصر على المحاكاة ، فانه لا يتجاوز حدود الطبيعة ، فى حين أنه لابد لضمون الفن من أن يجمل طابعا روحيا ،

(١٩) - د. اميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، « مرجع سبق ذكره » ، ص ٦٢ .

Hegel : op. cit., p. 43.

(٢٠)

ولو اكتفى الانسان بتقليد الطبيعة ، ما استطاع أن يخترع الأدوات الكثيرة التي يستعملها ، لأنها ابتكار أصيل غير مقلد ، لأنها من صنعه مثل المطرقة والمسار ، ولذلك فإن الانسان تظهر مهارته أكثر في الأعمال التي تنبثق عن روحه أكثر من الأعمال التي يحاكي بها الطبيعة (٢١) .

ويسخر هيجل من الأعمال الفنية التي تحاكي الطبيعة مثل زوكسيس Zeuxis (*) الذي كان يرسم عنباً كان الحمام يتخدع به ، ويأتى إليه لينقره ، بقوله : « أن هذا الرسم قد يخدع الحمام والقروء ، ولكنه لا يخدع الانسان ، لأنه مجرد عمل متكلف ومتصنع ، وليس انتاجاً حراً من قبل الفنان » (٢٢) ، ويرى هيجل أن النظرة التي تؤكد على المحاكاة في الفن تضع الذاكرة ، بدلا من الخيال المبدع ، كأساس للانتاج الفني ، لأن الفنان حين يحاكي الطبيعة ، فإنه يرهق نفسه في تذكر التفاصيل الدقيقة ، بدلا من أن يجعل خياله المبدع يقوده ، وهذا معناه حرمان الفنان من حريته في استخدام ملكاته في التعبير عن الجمال (٢٣) .

وعلى الرغم من هجوم هيجل على الفن الذي يحاكي الطبيعة ، إلا أنه يقر أن الفنان في حاجة إلى العودة إلى الطبيعة من أجل أن يقوم بدراسات طويلة وشاقة كي يفهم العلاقات التي تقوم بين الألوان بعضها ببعض ، ولكي يقف على الفوارق الدقيقة التي تميز الأشكال الطبيعية بعضها عن البعض الآخر ، ولكي يفهم تفاعلات الضوء والظل وانعكاساته ، ولكن هذا كله لا يعنى أن تكون الدعامة الأساسية للفن هي الاقتصاد على محاكاة الطبيعة .

وإذا كان الأساس عند هيجل هو أن « الفن يعبر عن الروح ، فإن النزعة الطبيعية لا تكفى لتفسير النشاط الفني ، لأنها تجعل من الطبيعة هي الغاية الأسمى ، لأنها الأصل ، والفن مهما حاول تقليد الطبيعية فهو يبقى مجرد صدى لها ، لأن الأعمال الفنية – مهما بلغت درجة الكمال – تظل ينقصها شيء ما بالقياس إلى النموذج الطبيعي ، ومثال ذلك ، أن الفنان حين يحاول رسم صورة لشخص ما فإن لوحته لا يمكن أن تكون مجرد نقل لبعض الملامح ، أو محاكاة لبعض القسمات ، بل لابد – من وجهة نظر هيجل – أن تجيء اللوحة معبرة عن إدراك الفنان الخاص

Ibid : p. 42.

(٢١)

(*) Zeuxis رسام اغريقى من النصف الثانى للقرن الخامس قبل الميلاد .

من أشهر فناني العالم القديم .

Ibid : pp. 42-43.

(٢٢)

Ibid : p. 45.

(٢٣)

لشخصية صاحب تلك الصورة . هذا بالإضافة الى أن التمثيل Representation ، قد يتوافر في بعض الفنون كالتصوير والنحت ، ولكنه يكاد يكون معدوماً أو شبه معدوم في فنون آخر كالمعمار والشعر ، لأنه لا توجد نماذج طبيعية يحاول الشعر أو العمارة تقليدها (٢٤) . ولذلك فإن العمل الفني الذي يعبر عن الروح ، هو الذي يجعل الفنان يتحرر من اسار الجزئي ليعبر عن الكلى في شكل حسي ، ويشير هيجل - هنا - الى موقف الاسلام من التقليد الأعمى للطبيعة ، فيبين أن الاسلام يرفض النزعة الطبيعية في الفن ، لأن الطبيعة ذات طابع روحى ، ولأن من خلقها قد وهبها الروح ، ويذكر هيجل أحد الأتراك الذى علق على صورة مرسومة قدمها له أحد الرحالة (*) - وهى صورة سمكة - بأن هذه السمكة ستقف يوم القيامة تتهكم بأنك صنعتها دون أن تعطى روحاً (**).

ونخلص من معارضة هيجل للمحاكاة فى الفن الى تأكيد بعض سمات فلسفة الفن عند هيجل وهى :

- لا يجوز أن يكون العالم الطبيعى هو القانون والمثل الأعلى للفن والتمثيل الفنى ، صحيح أن الفن يقتبس مظهره من العالم الحسى ، لكنه لا يتخذ مضمونه من خلال التوقف عند العالم الطبيعى ، وإنما يهدف الفنان الى تجاوزه ، والتوسط بين العالم الطبيعى والعالم الروحى .

- لا يمكن أن نجعل من المحاكاة هدفاً للفن ، لأنه - بهذا - نحكم على الجمال بالزوال ، ذلك لأن الفن - حينذاك - لن يطرح شيئاً جديداً ، لأن هناك فنوناً بكاملها لا تحاكي الطبيعة مثل « الهندسة المعمارية » و « الشعر غير الوصفى » البعيدين عن محاكاة الطبيعة .

- تؤدى المحاكاة الى أعمال ليست فنية ، تعتمد على الأعياب فى أسلوب الفنان ، وتعتمد على الذاكرة لا الخيال .

Ibid : p. 52.

(٢٤)

(*) الرحالة هوجيس برويس James Bruce ١٧٣٠ - ١٧٩٤) وقد ذكر هذا فى كتابه « رحلات لاكتشاف نهر النيل » .

(Travels to Discover the Source of the Nile)

(**) ينكر هيجل - هنا - أيضاً الحديث النبوى الشريف ، « يعذب المصورون يوم القيامة » ويرى بعض الباحثين أن المقصود بهذا الحديث هو « يعذب المصورون اللذين يصورون اله تصوير الأجساد ، ولكن فهم الحديث على أن متع التصوير إما كان موضوعه . مما أدى الى الاهتمام بالفن التجريدى . لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر . د . عفيف بهنسى : جمالية الفن العربى - ١٩ وما بعدها .

— ان الطبيعة والواقع من مصادر الفن الرئيسية ، لكنهما ليسا
المصادر الوحيدة له .

بعد أن حلل هيجل النزعة الطبيعية وحلل موقفها من طبيعة الفن ،
ينتقل الى نظرية أخرى تقول ان وظيفة الفن تنحصر في إثارة الحواس
والعواطف وشتى الانفعالات ، بحيث يكون مضمون الفن مشتتاً على كل
مضمون النفس ، وقد عبر هيجل عن هذا المعنى حين قال : « ان الفن
ينقلنا الى مواقف لم نعرفها في تجربتنا الشخصية ، وينقل اليها تجارب
الآخرين » . بحيث نصبح قادرين على أن نحس احساساً عميقاً بما يجرى
في داخلنا . هكذا يعلم الفن الانسان عن نفسه ، فيوقظ مشاعر راقدة .
ويضفي في حضرة اهتمامات الروح الحقيقية ٠٠٠ من خلال تحريكه
لجميع المشاعر التي تعيش في النفس الانسانية ، في عمقها وغناها
وتنوعها ، ويدمج كل ما يجرى في المناطق الباطنية في النفس في حقل
تجربتنا ، (٢٥) أي أن الفن يهز جميع المشاعر لدينا ، حتى تبقى حواسنا
منفتحة على كل ما يجرى خارج أنفسنا ، ويتم هذا بواسطة ظاهري التجارب
الواقعية التي يقدمها الفن ، أي بواسطة اشارات وصور وتصورات لها
مضمون واقعي ، وهدفها هو التعبير عن هذا المضمون ، وهنا تكمن قوة
الفن الخاصة وقدرته النوعية . في أنه يجعلنا نتصور أشياء وموضوعات
غير واقعية ، تبدو لنا كما لو كانت واقعية ، ولكن هيجل يرى أنه
— حينذاك — لن يكون مضمون العمل الفني هو المهم ، لأن المهم هو
استثارة الانفعالات والعواطف عند المتلقي ، عن طريق خلق مضامين
شتى ، فيشعر المتلقي بالحب أو الكراهية ، أو الفرح ، أو الغضب ،
الخ (٢٦) ، وتبعاً لذلك فإن دور الفن سوف ينحصر في استثارة هذه
العواطف سواء كانت نبيلة أو حقيرة ، وهذا معناه أن قدرة الفن ستكون
قدرة صورية خالصة ، وبالتالي ينفصل مضمون الفن عن شكله ، وإذا كان
الفن يستطيع أن يتسامى بالإنسان الى كل ما هو نبيل وحقيقي ، فإنه
يستطيع أيضاً — اذا ركز على استثارة العواطف والانفعالات فحسب —
أن يفرق الإنسان في الشر والاهواء المدمرة ، ولذلك فإن هيجل يرى أنه
من الضروري ألا نجعل غاية الفن مجرد استثارة العواطف البشرية — أيضاً
كانت — وإنما يجب أن نحرص على أن تكون هذه الاستثارة مصدرة
بنوع من التخفيف من حدة البربرية البشرية بشكل عام . لأن من واجب

Ibid : p. 42.

(٢٥)

(٢٦) ينكر هيجل هنا بينا من الشعر للشاعر اللاتيني تيرانس : Terence

« ما من شيء انساني يمكن أن يظل غريب عن الانسان » ونصه باللاتينية
(Nihil humani a me alienum puto Heaut)

الفن أن يخفف من حدة عواطفنا وانفعالاتنا وأن يعمل على تهذيب رغباتنا وشهواتنا ، عن طريق الحد من الغرائز والتوازع والاهواء (٢٧) .

وهذا يعنى أن الفن فى حد ذاته هو تحرر ، فالإنسان يتحرر حين يجد الفن يمثل له - أهوائه الذاتية وغرائزه ، فيظهر للإنسان ما هو كائن عليه ، فيعى كينونته ويتحرر . بل أن الفن حين يحول الاهواء الانسانية - من خلال تشخيصها - الى موضوعات للوعى ، فانه يجرد العواطف والغرائز من شدتها ، وتموضعها يؤدى الى جعلها خارجية بالنسبة له . فالعاطفة حين تمر فى التصور والتمثل من خلال الفن ، تخرج من حالة التركيز عليها ، وتعرض نفسها لحكمنا الحر (٢٨) .

وهكذا نرى أن هيجل قد استفاد من افلاطون وأرسطو ، حول رؤيتهما لوظيفة الفن فى تهذيب انفعالات النفس ، ولكنه يعيد صياغة رؤيته بشكل جدلى ، يكشف به عن رؤيته لطبيعة النشاط الفنى ، فهو لا يطرح آرائهما فى الفن كوسيلة لتهذيب النفس فقط ، وإنما يطرح الفن كوسيلة للتحرر عن طريق تموضع الانفعالات والعواطف فى تمثيل حسى خارجى ، مما يؤدى الى استعادة النفس لحريتها ، ومقاومة ضغط الحزن والعواطف عليها لأن تموضع العاطفة يعنى انفصالها عن شخصية الفنان ، واتخاذ موقف أكثر هدوءاً إزاءها ، فالفنان الذى يكتب قصيدة عاطفية ، يريد أن يوضع عاطفته ، لتقل حدتها عنده ، لكي ينظر اليها موضوعية ، ولذلك يضحي الفن وسيلة للتحرر لدى الفنان والمتلقى عند هيجل (٢٩) .

يرد هيجل بعد ذلك على الذين يطالبون الفن بأن تكون له رسالة أخلاقية محددة ، فلا تكتفى بأثر الفن فى التأثير على المشاعر ، وإنما تسعى الى أن يعطى الفن النفس مضمونا أخلاقيا يتيح القدرة على مكافحة الاهواء وقهرها ، أى يصبح للفن قدرة تطهيرية Catharsis أى تطهير النفس من الاهواء (٣٠) . ولكن هيجل يرى أننا لو طلبنا من الفن أن يقدم لنا بعض النصائح الأخلاقية ، فإننا عندئذ نقيم تصدعا بين مضمون العمل الفنى وشكله لأننا نحاول أن نقيم هدفا من خارج الفن ليصبح هدفا للفن ، ولذلك فهو يرى أنه لابد أن يكون هدف الفن نابعا منه ، ولهذا

Ibid : p. 46.

Ibid : p. 48.

Ibid : p. 49.

Ibid : p. 52.

(٢٧)

(٢٨)

(٢٩)

(٣٠)

فهو يرفض الآراء والنظريات الجمالية التي ترى في الفن مصدرا للذة أو البهجة ، أو وسيلة للتعليم أو الأخلاق أو الدين ، لأننا إذا ارتضينا للفن ان يكون له هدف أخلاقي - على سبيل المثال - فاننا نقيّد الفن في خلقه لأشكاله الفنية ، ونضيق من حجم الموضوعات التي يمكن أن يتناولها ، فالعمل الفني الذي يستعبر مضمونه وهدفه من ميادين أخرى بشكل مباشر ، تتحطم وحدة الشكل والمضمون في العمل الفني الى تصفين ، فتظهر لنا افكارا تجريدية مكسوة بزخارف خارجية لا لزوم لها ، فالأفكار المجردة ، تكتفى بنفسها وليست في حاجة الى التمثيل الفني لادراكها . صحيح انه من الممكن استنباط بعض التعاليم من العمل الفني ، مثلما نتبين هذا من مقدمة دانتي اليجيري Dantis Alagheri للفردوس حيث يشير الى المغزى العام لكل نشيد ، ولكن في هذه الحالة ، يشترط هيجل في هذا ألا يكون العمل الفني مجرد زخرف غايته تزيين مبدأ مجرد ، وإن يؤلف المضمون والشكل وحدة العمل الفني . وهذا يعني انه يرفض التصريح في العمل الفني عن الموعظة الأخلاقية بشكل مباشر ، ولكن يمكن أن توجد بصورة ضمنية ، بحيث لا تبرز في العمل الفني . ولا تفرض نفسها كمذهب أو كقانون مجرد . فاذا كان فكر الفنان لا يمكن فكرا مجردا ، فان موضوع الفن لا يمكن أن يكون موضوعا مجردا أيضا (٣١) .

والفن - من وجهة نظر هيجل - لا يمكن أن يقدم الأخلاق كآمر . لأن السلوك الأخلاقي هو في حد ذاته تعبير عن الصراع الدائم بين القانون العام المطلق وبين النوازع والمواطف والاهواء الطبيعية ، بمعنى ان سلوك الانسان الأخلاقي هو حيلة الصراع بين ما تمتلئ به نفسه من نوازع واهواء وروغبات طبيعية وبين القوانين المجردة التي تتعارض مع رغبات النفس ، والانسان في حياته اليومية أسير الواقع الثرى العادي والمبتذل ، يشن تحت وطأة الحاجات الضرورية ويلهث وراء الغايات الحسية من جهة ، ويحاول السمو الى ملكوت الحرية من جهة ثابتة ، لكي يطوع إرادته لقوانين وتجريدات عامة (٣٢) . وهذا التعارض يجعل الانسان يتأرجح دائما من الواجب الى العاطفة ، ومن الحرية الى الضرورة ، ومن العيني الى المجرد (٣٣) .

Ibid : pp. 52-53.

(٣١)

Ibid : p. 54.

(٣٢)

(*) اهتم هيجل - على المستوى الفلسفي - بحل هذا التعارض ، عن طريق مبدأ أعلى يمثل وحدتها المتناقضة للحرية هو جوهر الروح ، والضرورة هي قانون الإرادة الطبيعية ، والحرية نفسها الا حين تكون في صراع مع نقيضها .

وعلى هذا النحو ، يرى هيجل أن الأخلاق ذاتها تنطوى على تعارض وتناقض بين الروح والجسد ، فكيف يبسط الفن هذا التعارض ، ولا يتناوله ، ولا يكتفى بتقديم الموعظة الأخلاقية ، وهذا يعنى انه لا يمكن أن نغرض على الفن هدفا من خارجه ، لأن هذا يفصل الشكل عن المضمون ، ويبقى الفن أسير حدود الهدف الذى يريد التعبير عنه .

٣ - نظرية الفن وفلسفة الفن :

ميز هيجل بين النقد الفنى ونظرية الفن ، وفلسفة الفن ، فالنقد الفنى هو الذى يقوم بتحليل الأعمال الفنية وفقا لنظرية ما فى الفن ، التوم تقوم بدورها بصياغة القواعد التى يصاغ من خلالها العمل الفنى فى عصر ما ، بينما فلسفة الفن « لا تسمى الى فرض قواعد ما على الفن من أجل تحقيق الجمال ، وانما عليها أن تبحث الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه - واقميا - فى الأعمال الفنية ، دون أن تأخذ على عاتقها تقديم شروط ما للنتاج الفنى » (٣٣) وعلى أساس هذا التمييز الذى يقيمه هيجل بين النقد الفنى ونظرية الفن وفلسفة الفن ، ينتقد - هيجل - النقد الفنى ونظرية الفن ، لأن العمل الفنى من وجهة نظره لا يمكن أن يتقيد بقواعد معينة ، والا تحول العمل الفنى الى عمل شكلى فقط ، لأن الذى يتقيد وفق القواعد هو العمل الالى ، والفن الذى يخضع للقواعد الصارمة الموضوعية من قبل ، هو فن شكلى آلى ، ويضرب مثالا على ذلك بكتاب « فن الشعر » Arts Poetica « لهوراسيوس » (**) الذى يضع فيه قواعد للشعر تتسم بعمومية بالغة مثل قوله على سبيل المثال : أن موضوع القصيدة يجب أن يكون بفيذا ، ويجب أن يكون تصوير الأشخاص مناسباً لسنهم ووضعهم الاجتماعى الخ (٣٤) .

Ibid : p. 18.

(٢٢)

(★★) عرض هوراس Horace (٦٥ - ٨ ق م) آرائه الجمالية فى رسالته فن الشعر وقد كتب رسالته على هيئة قواعد تقريرية ، يجب على الشاعر اتباعها ، ويؤكد فيها على الدور الحاسم لمحتوى الفن ويطالب الشاعر بثقافة فلسفية ، ويعرف فيها - ايضا - أنواع الفنون الشعرية المختلفة ، ويتوقف بشكل خاص عند الدراما . انظر دراسة وهامش د . لويس غروش وترجمته لفن الشعر لهوراس - الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ، ١٩٧٠ .

Hegel : op. cit., p. 28

(٢٤)

ويرى هيجل أن هذه القواعد عديدة القيمة والفائدة ، لأن العمل الفني ليس وصفة طبية يستطيع من يعرف خطواتها أن ينفذها ، وإنما العمل الفني إبداع من العبقرية والموهبة ، ولكن هذا لا يعنى انه يسلم بالعبقرية أو الموهبة كمصدر وحيد للإبداع الفني ، وإنما يرى أن العبقرية هي استعداد طبيعي ولكي تكون العبقرية خصبة ومعطاه ، فلا بد أن تمتلك فكرا منظما ومتقنا ، وتدريباً وممارسة طويلة ، وذلك كما بينت في الفصل السابق ، حين تحدثت عن ذاتية الفنان كأحد عناصر رؤية هيجل للعمل الفني . وبينت أن هيجل يرى أن الإنسان الذي لديه موهبة الشعر ، لا يمكن أن يكون شاعرا دون دراسة لعلم العروض والقوافي . بمعنى أنه يجب على الفنان الموهوب - أيا كان - أن يدرس المادة الوسيطة التي يمارس فنه من خلالها . لكي يفهم قوانينها ، سواء كانت الكلمة ، أو النغم أو اللون ، أو الضوء . فالدراسة والتدريب اللذان يشترطهما هيجل بجانب المحبة للفنان ، لكي ينتج فنا ليس المقصود بهما التدريب على كيفية استخدام المادة الوسيطة في العمل الفني فحسب ، وإنما يعنيان أيضاً أن يكون لدى الفنان تجربة عميقة صادرة عن الروح والحياة ، ولذا فهو يرى - أيضاً - أن الفنان الموهوب الدارس ، الذي يخلو من تجربة عميقة لديه يريد أن يطرحها ، لا يمكن أن يقدم فنا يعبر عن الحقيقة ، ولهذا فإن أعمال « جوته » و « شيلر » الأولى باردة وغير ملهمة ، لأنها لم يكن لديهما الخبرة العميقة التي يمكن نقلها . بينما بعد أن يعد أن أدركا النضج إبداعاً آثاراً جميلة وعميقة ومكتملة الشكل (٣٥) . وهو ميروسي - أيضاً - لم يكتب أناشيده الخالدة إلا في شيخوخته ، وبناء على ذلك يمكن القول بأن هيجل يرى أن العمل الفني يجمع بين العبقرية أو الموهبة ، والدراسة ، والفكر أو التجربة ، وهذه العناصر الثلاثة للعمل الفني هي التي تميز الجمال الطبيعي ، بالإضافة إلى بعض السمات التي تميز الجمال الفني عن الجمال الطبيعي ، أولها : أن العمل الطبيعي قابل للغناء ، مثل المنظر الطبيعي ، أو الشجرة المورقة ، لأنها سرعان ما تذبل ، بينما العمل الفني يدوم ، لأن الفن يقوم بتثبيت اللحظة التي يصورها . وثانيها : أن العمل الفني يختزل الواقع الطبيعي الفردي ، ويقدم لنا صورة أكثر صفاء وشفافية للقيمة الجمالية التي يريد إبرازها بشكل مكثف ، وثالثها : أن الله يتجلى في وعي الفنان وروحه ، ولذلك فالعمل الفني تعبير عن الإلهي والروحي ، فإذا كان الجمال الطبيعي يعبر عن الإلهي في وسط حسي وهو الطبيعة ، فإن الجمال الفني يعبر عن الإلهي من خلال وسط أرقى وهو الوعي الإنساني الذي يقوم بدور كبير

— لدى هيجل — فى تشكيل العمل الفنى (٣٦) • بل إن الفن يغدو عند هيجل وسيلة لكى يظهر الانسان ما هو كائن فى داخله للخارج ، أى وسيلة للتخارج الذاتى ، واكتساب وعى الانسان بذاته ، فالانسان يكتسب وعيه بطريقتين : أولاها طريقة نظرية ، أى أن يعى الانسان ما هو كائن بداخله ، وثانيتهما : طريقة عملية ، أن يسعى الى تمثيل ما هو بداخله فى شكل خارجى ، لكى يتعرف على نفسه بشكل أفضل ، ولهذا ينشأ الفن كوسيلة لكى يتعرف الانسان على نفسه فى شكل الأشياء الخارجية عنه ، فالعمل الفنى ينفصل عن الفنان بعد ابداعه ، ويصبح وسيلة لرؤية العالم من خلال الفن ، وذلك مثل الطفل الذى يلقي بأحجار فى الماء ، ليرى تلك الدوائر التى تتشكل من صنعه ، فيجد فيها ما يشبه انعكاس ذاته ، ولذلك نجد هيجل يقول : « يسعى الانسان عبر الموضوعات والأشياء الخارجية الى الالتقاء بذاته ... تنطوى الحاجة العامة الى الفن — اذن — على جانب عقلائى ، يتمثل فى أن الانسان يوصفه وعيا ، يظهر ذاته ، أى يعرض نفسه لتأمله الخاص ولتأمل الآخرين ، وبالعقل الفنى يسعى الانسان — وهو صائمه — الى التعبير عن وعيه لذاته ، وتلك ضرورة كبرى تنبع من الطابع العقلانى للانسان ، الذى هو مصدر الفن وسببه ، مثلما هو مصدر كل نشاط ومعرفة » (٣٧) •

إذا كان هيجل قد بين معنى فلسفة الفن ، ونظرية الفن والفرق بينهما ، فما هو المقصود بالنقد الفنى لديه وعلى أى أسس يقوم عمل الناقد ، وما هو دوره فى تحليل العمل الفنى ؟ حول هذه التساؤلات يتحدث هيجل فى مقدمة كتابه « علم الجمال » ، بشكل غير مباشر ، حين يتناول الاتجاه الذى يهصر الفن فى المجال الحسى Sensitive Sphere فقط ، على أساس — أن هذا الاتجاه — ينظر للعمل الفنى بوصفه وجودا مدركا من قبل حواس الانسان التى تأتبه من المجال الحسى ، وجعل غاية الفن هو إثارة المشاعر البهيجة ، ويرى هيجل أن هذه نظرة جزئية للفن ، لأنها تربط الفن بالشعور ، والشعور فى حقيقته ذاتى مجرد حين يختفى منه الشيء العينى ويزول ، ويتضح هذا حين نتحدث عن شعور الخوف ، فالخوف ينشأ لدى الانسان حين يكون هناك شيء ما يهدده بالقضاء عليه ، وهذا يعنى أن الخوف عبارة عن منفعة مهددة بالنفى ، ومن اتحاد الاثنين

Ibid : p. 30.

(٣٦)

Ibid : p. 31.

(٣٧)

ويقصد هيجل أن الانسان يتعرف على نفسه فى شكل الأشياء الخارجية عنه ، ويضرب مثالا على ذلك بالطفل الذى يلقي بأحجار فى النهر لكى يرى انعكاسات تلك الدوائر التى تتشكل من صنعه ، فيجد فيها ما يشبه انعكاس ذاته •

المنفعة وسلبها يتولد شعور الخوف ، وهكذا يتبين لنا أن مضمون الشعور - بما هو كذلك - تجريد بحث ، ولذلك لا يمكن أن نربط الفن بشيء ذاتي ومجرد تاما وإنما لابد للعمل الفني أن يكون له طابع من الشمولية والموضوعية ، بحيث حين نتأمل العمل الفني ، فاننا نتغذى الى الجوانب الكلية ، ولا نتوقف عند الأشياء الجزئية العارضة ، بينما اذا ربطنا الفن بالشعور فحسب ، فهذا يعنى اننا سوف نتوقف عند الخاص . وعند مشاعرنا الذاتية (٣٨) .

وإذا أردنا أن نتذوق الأعمال الفنية بحيث نستغرق فيها ، ولا تصبح اقحام مشاعرنا الذاتية شرطا ضروريا لتمثل الفن الذى يوقظ فينا الشعور بالجمال ، فإن هذا يتطلب تدريباً خاصاً ، وهذا ما يمكن أن تطلق عليه مصطلح الذوق Taste . ويقصد بهذا المصطلح بشكل عام نظام الاثارة لمجموعة محددة من القيم الجمالية نتيجة لتفاعل الانسان معها . وفى تاريخ الآداب الغربية يرجع ذبوع مفهوم الذوق الأدبى الى القرن السابع عشر مع ظهور النزعة الكلاسيكية المحدثه ، (٣٩) ، أما هيجل فيقصد بهذا المصطلح Taste ان يكون عند المرء شعور بالجمال أو حس الجمال ، وهو حالة من حالات الادراك لا يتجاوز حالة الشعور . لكن هل يمكن الاعتماد على الذوق فى تحليل وتقييم العمل الفني ؟

والحقيقة ان هيجل يرى أن الذوق كيفية حسية فى ادراك الجمال ، والموقف الذى يتخذه من العمل الفني هو موقف حسى (٤٠) ولذلك فإن النقد الفني أو نظرية الفن التى تقوم على الذوق هى نظرة أحادية الجانب ، لأنها لا تقدم لنا أسساً لتحديد ماهية الجمال ، وتعجز عن تعميق الشعور ، لأنه - أى النقد الفني الذى يعتمد على الذوق فى نقده - ينظر للعمل الفني من وجهة نظر المظاهر الحسية فحسب ، أما ما يعتمل فى داخل العمل الفني وعصره ، وعبقريه الفنان ، فإنه لا يستطيع أن ينفذ الى هذه الأشياء والموضوعات ، وهنا يظهر الناقد الخبير The Connoisseur (*) كضرورة لدراسة العمل الفني ، وهو يحتل

fbid : pp. 32-33.

(٣٨)

(٣٩) د . محمد وهبة : معجم مصطلحات الادب . مكتبة لبنان . بيروت ١٩٧٤ ،

ص ٥٦٣ .

Hegel : op. cit., p. 43.

(٤٠)

(*) المقصود من هذه الكلمة الناقد المتمكن من تقنية فن من الفنون أو أصوله الى

حد يؤمله لاطلاق حكم نقدى فيه .

مكان المتذوق الذي يبني حكمه على الذوق الفني Artistic Taste الحسى ، ولهذا فهو مختلف عن المتذوق الذى يعطى انطباعه الحسى عن العمل الفنى ، بينما الناقد نجده قد يتوقف عند الجانب الشكلى والتاريخى للعمل الفنى ويتجاوز هذا الى فهم الطبيعة العميقة للعمل الفنى ، وهذا ما يتطلب من الناقد أن يكون ذا ثقافة عميقة وواسعة تمكنه من دراسة العمل الفنى ودلالته التاريخية ، ومادته ، ومختلف شروط انتاجه ، وشخصية الفنان (٤١) .

وبناء على هذا ، يمكن أن نميز نوعين من النقد عند هيجل ، أولهما : النقد الذى يعتمد على الذوق كوسيلة لادراك العمل الفنى من خلال مظهره الحسية ، ويعتبره هيجل أنه أقرب للمتذوق الفنى منه الى النقد ، وهذا ما يطلق عليه فى النقد الحديث النقد الانطباعى (**) الذى يأخذ بتسجيل الاحساسات الذاتية ازاء ظواهر الادراك الحسى فى العمل الفنى ، و « هو اتجاه ذاتى فى النقد الفنى يرجع فى تقييمه للعمل الفنى الى الأثر الفنى الذى يحدثه الفن فى متذوقه » (٤٢) ، وثانيهما : النقد الذى يعتمد على معرفة الناقد Connoisseur الواسعة بالعمل الفنى ، نتيجة لفهمه للأثر الفنى من مختلف جوانبه ، وبالتالي فهو لا يتوقف عند الحدود المباشرة للعمل الفنى وإنما يتجاوزها ، للفوص فى أعماق العمل الفنى . والنوع الثانى من النقد هو النوع الذى يجنده هيجل ، ولذلك فهو ينتقد النظريات الجمالية التى تقوم على مبدأ الذوق Taste ويبدأ نقده - لهذه النظريات - من خلال تحليله للعلاقة بين المظهر الحسى للعمل الفنى ، وذاتية الفنان ، فالفنان حين يستخدم المادة الحسية فى العمل الفنى ، فإنه يضيف من روحه عليها أبعاداً لم تكن موجودة فيها ، ويجعل المادة الحسية مثل الحجر فى النحت ، أو الألوان فى التصوير تنطق بمعاني ومدلولات عميقة ، بل ان الفنان فى استخدامه للمادة الحسية يغير موقفنا المألوف منها ، ويمكن أن نفهم ذلك ، اذا فرقنا بين موقف الانسان من الأشياء الحسية وموقفه من العمل الفنى ، فموقف الانسان من الأشياء هو موقف الرغبة Desire . والرغبة هنا نفي للآخر وتدمير له من أجل الاستهلاك ، وبالتالي لا تحتفظ - الأشياء أو

Ibid : pp. 34-35.

(٤١)

(*) النقد الفنى الذى يعتد على الانطباعية Impressionism هو أقرب الى الخلق الفنى الذاتى ، لأنى لا يعتمد على معايير وقواعد محددة ويمثله فى الأدب الاندويزى أوسكار وايلد وئاتول فرانس ، وديويوس فى الموسيقى .

(٤٢) د . أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٦ ،

ص ١١١ .

الأخر - بأى استقلال أو تمايز عن الأنا ، ولذا فهي علاقة لا يتدخل فيها الفكر (٤٣) وهذا ما نجده فى رغبة الانسان فى أكل الحيوانات - مثلا - فهو يستهلكها ، وبالتالي لا يحتفظ لها بأى وجود ، ولكن موقف الانسان تجاه الفن مختلف ، فهو لا يتصرف - هنا - وفق رغبته ، لأن العمل الفنى يحتل مستوى مقايير للموضوع الطبيعى ، يخاطب مستويات مختلفة لدى الانسان ، ولذلك لا يستطيع الانسان استهلاك الفن ، ولهذا فاهتمامه بالفن لا ينبع من الرغبة التى تتجدد باستمرار على سبيل امثال ، حين يشعر الانسان بالجوع (٤٤) .

وبناء على ذلك ، يمكن أن نميز بين الحسى فى الفن ، والحسى فى الطبيعة ، فالحسى فى الطبيعة يخضع للرغبة . بينما الحسى فى الفن يتخطى الواقع المباشر الذى يخضع للرغبة الى الكلية المطلقة ، أى الى ما وراء الحسى المباشر ، بمعنى أن الحسى فى الفن لا يصبح موضوعا للرغبة ، وإنما موضوعا للتأمل Reflection الجمالى ، يحتفظ معه بكامل حرية ، بدلا من أن يسمى . ويمكن القول بناء على ذلك أن الفن يحرر الانسان من الرغبة ، لأن الانسان حين يتعامل مع العمل الفنى يصنع لمقتضيات عقله وليس رغبته ، من أجل إعادة تكوين الماهية الحقيقية للأشياء ، بمعنى النفاذ الى ما وراء الوجود الحسى للأشياء (٤٥) .

والحقيقة أن هذه الفكرة قد استمدتها هيجل من كانط Kant فقط سبق أن أشار كانط فى كتابه « نقد ملكة الحكم » ، فى الجزء الأول من الكتاب وهو بصدد تحليل الحكم الجمالى ، « تحليل الجميل » وفقا للملاحظات الأربع التى يشير اليها ، فهو قد أشار الى هذا فى اللحظة الأولى والرابعة ، وبين أن الشعور باللغة فى العمل الفنى منزه تماما عن الرغبة والشهوة ، ولذلك يجعلها لذة عامة لا تستهلك الموضوع كما هو الحال فى اللغة الخاصة بالرغبة أو الشهوة ، لأن الاهتمام فى الرغبة يكون منصبا على الذات وليس على الآخر كما هو الحال فى العمل الفنى . فحين يأكل الانسان لا يفكر فيما يأكله ، ولكن يفكر فى جوعه أو شبعه . بينما فى تناولنا للعمل الفنى يكون تركيزنا عليه وليس على ذاتنا . ولذلك فالجمال لدى كانط أيضا له طابع كلى Universality (٤٦)

Ibid : p. 36.

(٤٣)

Hegel : op. cit., p. 36.

(٤٤)

Ibid : p. 36.

(٤٥)

Immanuel Kant : The Critique of Judgement, Trans. by :

(٤٦)

J. C. Meredith, Oxford, 1952, p. 88.

ويمكن أن نوضح موقف الفن من المظهر الحسى *Sensuous Appearance* إذا قارننا بين موقف الفن وموقف العلم من المظهر الحسى للأشياء ، فالفنان يهتم بالمظهر الحسى من أجل تأكيد اهتمامه بالوجود الفردى المتميز للموضوع الكلى الذى يتناوله ، وقد سبق أن وضحت هذا عند هيجل فى مفهوم الفكرة فى الفن فى الفصل السابق ، أما العلم ، أو الفلسفة فإنها تسعى الى تحويل المظهر الحسى الى فكرة عامة ، أى الى مفهوم *Concept* ، لأن كلا منهما يتشدد العام ، وليس الخاص سوى لحظة لابد من سلبها الى لحظة أكثر كلية وعمومية . وبناء على ذلك يمكن القول أن الفن يمثل توطئة بين الحسى المباشر *Immediate sensuousness* والفكر المحض *Pure Thought* (٤٧) والمقصود بالحسى المحض - عند هيجل - هو ظاهر الشيء الذى يمكن ادراكه عن طريق السمع والبصر وكافة الحواس . ويمكن هنا أن نتساءل : ما هو الموضوع الحسى الذى يكون موضوعا للفن ويعبر به عن التوسط بين الحسى المحض والفكر المحض ؟

إن الموضوع الحسى الذى يمكن أن يشكل موضوع الفن ، هو الموضوع الحسى الذى يمكن ادراكه بواسطة السمع والبصر وحدهما ، أما الشم والذوق واللمس فلا دخل لها بالادراك الجمالى ، وإنما تدخل فى نطاق ادراك الانسان للأشياء المتمعة التى يشتهيها الانسان ، وهى لا تدخل فى عداد الجميل ولذلك فهو يقول : « ... أن الفن يخلق تلك الأشكال ، وتلك الأصوات ليس من أجل ذاتها ، أو كما توجد فى الواقع المباشر ، وإنما لتلبية واشباع اهتمامات وحاجات روحية سامية لأن تلك الأشكال والأصوات باتفاقها من أعماق الوعي ، تكون هى وحدها القادرة على الارتداد والانمكاس فى الروح » (٤٨) .

لكن كيف يستخدم الفنان المظهر الحسى للأشياء فى صياغة أعماله الفنية ؟ يرى هيجل أن الفنان - حين يصيغ عمله الفنى - لا يتعامل مع أفكار محضة أو مجردة ، لأنه ينبغي أن يكون العمل الفنى حسيا وروحيا معا ، ولن ينظم الفنان سوى أعمال فنية رديئة ، إلا أراد أن يسبغ شكلا مجازيا *Allegory* على فكرة سبق التعبير عنها. نثرا ، بمعنى أن العمل الفنى لا يقوم على أساس الربط بين التفكير المجرد ، وبين الصورة أو التشكيل الذى لا يكون له غرض سوى زخرفة هذا التفكير ، لأن العمل

Hegel : Aesthetics, p. 38.

(٤٧)

Ibid : p. 2.

(٤٨)

الفن يقوم على وحدة الروحي والحسي ، المضمون والشكل . ولهذا يرى هيجل أن الفنان يستخدم « التخيل » *Imagination* (*) لإبداع انتاجه الفني ، فالفن لديه نشاط من ابداع التخيل *Imagination* وليس الخيال ، لأن هيجل يميز بينهما ، فالتخيل لديه ، هو الخيال المبدع الخلاق ، أما الخيال المادى فهو نشاط الذاكرة الاسترجاعى . وهو النشاط الذى يستخلمه الانسان فى حياته اليومية حين يسترجع ويتذكر الأحداث الجزئية دون وعى مضمونها ، أى دون أن يستنبط منها الجانب الكلى العام ، ولذلك فهو خيال غير مبدع ، بينما الخيال المبدع أو التخيل فهو الذى يعقل ويخاق تمثيلا ، وصورا وأشكالا ، ويسقط على أعين الاهتمامات الإنسانية وأكثر عمومية تعبيراً مجازياً حسياً وواضحاً ، فإذا كان النشاط الفني ينصب على المضمون الروحي ، الممثل تمثيلاً حسياً ، فإن التخيل هو الذى يضاف على هذه المضمون اشكالا حسية ، بمعنى أن يكون كل شيء فى العمل الفني جزءاً من مضمونه ، ولذلك فهو يرى أن التخيل أو الخيال المبدع هو الموهبة *Taste* لدى الفنان ، ويربط بينهما ، فكل انسان يستطيع - عن طريق التدريب - اكتساب درجة معينة من المهارة الفنية ، لكنه لن يبدع أعمالاً فنية أصيلة لأنه يفتقد الى عنصر نوعى هو التخيل أو الموهبة . وهى شيء طبيعى شبه غريزى ، ويستطيع الفنان بامتلاكه لموهبة الخيال ، أن يعبر عن الأشياء الروحية العميقة فى صور حسية (٤٩) .

ويمكن أن أوضح هنا أن ما سبق : يعنى أن الموهبة الفنية - عند هيجل - هى فى الأساسى - ملكة طبيعية ، وذلك لأنها بحاجة دوما الى الحسى لكى تؤكد ذاتها ، ولأن العنصر الحسى والطبيعى يلعب دوراً هاماً فى انتاج العمل الفني ، فالموهبة والتخيل تبين الخصوصية النوعية

(*) يربط علم النفس الحديث بين الإبداع والخيال . والتخيل هو فى جوهره عبارة عن عملية تركيب الخيرات السابقة فى أنماط جديدة من انصورات أو الصور الذهنية من الموضوعات التى لدينا . من المعروف أن الكلمة الانجليزية *Imagination* اشتقت من الكلمة اللاتينية *Imaginatio* التى كانت بدورها مقابل للكلمة اليونانية *Phantasia* ومن هذه الكلمة اشتقت الكلمة *Fancy* وظلت الكلمتان *Imagination-Fancy* مترادفتين من حيث اشارتهما الى عملية تلقى الصور وتشكيلها . حيث انفصلتا من خلال الرومانتيكيين ، خاصة من تأثر منهم بالفلاسفة المثالية الانانية عند كانت وشلنجر . وبعد أن وضع كارلر دج تفرقة الهامة بين الخيال والوجدان . راجع :

Norman Friedman, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. 1969, p. 370.

Hegel : op. cit., pp. 40-41.

(٤٩)

للمصل الفني ، التي تجمع بين الروحي والطبيعي ، فنجد أيضا الموهبة والتخيل كلاهما له جانب طبيعي أيضا الى جانب الجانب الروحي ولا يعني هذا أن هيجل يقول أن الفن يعتمد على المصادفة ، مادام يقول أن الموهبة والتخيل ملكة طبيعية ، وشبه غريزية ، وإنما يقصد أن يقول أن منبع الفن هو التخيل الحر ، وهو لهذا لا يعتمد على المصادفة ، لأن كل مضمون يناظره شكلا يعبر عنه ، يبذل الفنان أقصى ما لديه من أجل العثور عليه .

كما سبق أن رأينا أن هيجل يرفض الاتجاهات النقدية والجمالية التي تكتفى بالمظهر الحسي للمصل الفني كأساس لنقد الفن ، فيمكن أن نتساءل : ما هو موقف هيجل من النظريات الجمالية القائمة على مبدأ الذوق ؟

يرى هيجل أن هناك اتجاهين لدراسة وتحليل الأعمال الفنية ، أولهما : الاتجاه الذي يركز على الشكل الخارجي للأعمال الفنية ، ويحاول تصنيف الأعمال الفنية وفقا لنظام معين ، ليحصل منه أساسا لتاريخ الفن ، وبالتالي يقدم نظرية جمالية تقدم القواعد العامة للخلق الفني ، وهذا ما نجده في « نظرية التراجيديا » لدى « أرسطو » ، في كتابه « فن الشعر » ، ونجده أيضا في كتاب « هوارس » « فن الشعر » . وثانيهما : الاتجاه الذي يستغرق في تأملاته عن الجمال ، ويحاول تطوير فلسفة مجردة في الجمال ، تبدأ بالعالم والكلية ، أي تبدأ بفكرة الجمال ، وليس الانتاج الفني ، وهذا ما نجده في تحليل « أفلاطون » للجمال (٥٠) .

وينتقد هيجل الاتجاه الأول ، الذي يمثله الفن الشعري لهوارس Horace « وفي الجليل » الذي كتبه لونجينوس Longinus (*) ويرى أن نظريتهما - القائمة على مبدأ الذوق لا تصنيف جديدا ، لأنها تقدم قواعد وتحديدات وشروطا للانتاج الفني ، لا تسود الا في عصور انحطاط الفن والشعر ، وهى تقسم فنا شكليا آليا ، لأن الفن لا يمكن أن ينتج وفقا

Hegel : Aesthetics, p. 15.

(٥٠)

(*) يستند لونجينوس في فكرته عن الجليل The Sublime الى الذوق أساس التذوق هو الحس ، والجليل هو الذى يشعر فى حضرة بالارتياح ، ويمتلئ به . بحيث يعجز عن ادراك غيره ، وقد حاول أن يضع لونجينوس السمات والقواعد انعاما التى تتميز العمل الفنى الجليل والرائع عن العمل الفنى الجميل ، فبين مثلا أن الفضالة والصغر فى الحجم من سمات الجميل ، بينما للضخامة من سمات الجليل .

لشروط ومواصفات معينة معروفة مسبقا . ولأن القواعد العامة للفن لا يمكنها تفسير الفن في كل العصور ، لأن كل عمل فني ينتمي الى عصر معين ، وإلى شعب وبيئة ، بل أن الفن يرتبط ببعض تصورات وغايات الشعوب التاريخية وغير التاريخية . ويرفض هيغل هذه النظريات لأنها بطبيعتها مستخلصة من عدد محدود للغاية من الأعمال الفنية التي جرى اختيارها وفقا لمفاهيم الجمال في ذلك العصر الذي ينتمي إليه هوارس ومفهوم الجمال الذي يتبدى عينيا في الأعمال الفنية قد يختلف من شعب إلى آخر ، فيقول هيغل : « ... أن مفهوم الصيني عن الجمال قد يختلف عن مفهوم الزنجرى ، وهو بدوره يختلف عن مفهوم الجمال لدى الأوروبي (٥١) ، ويقصد هيغل بذلك أن القيم الجمالية السائدة في فن شعب معين مثل النحت المصرى القديم ، الذى يقوم على التجريد ، تختلف عن القيم الجمالية السائدة في النحت اليونانى التشخيصى ، القائم على إبراز التفاصيل الدقيقة وتشريح الجسم الانسانى ولذلك قد نجد الأوروبي لا يستسيغ فن شعب آخر ، مثل النحت المصرى القديم ، أو الموسيقى الشرقية (٥٢) » .

وهذا يعنى أن الذوق لا يصلح كأساس جمالى لاقامة نظرية جمالية أو فلسفة في الفن ، ولكنه قد يصلح في تقييم الظاهر الخارجى للأعمال الفنية ، ولتكوين الذوق الفنى لدى الجمهور ، بحيث يستطيع - حين يتناول العمل الفنى - ترتيب مختلف عناصره ، ومهارة الأداء ، أى أن الذوق لمبدأ جمالى يصلح فقط في تكوين الذوق الفنى لدى الجمهور وإرشاده . أما الناقد فهو لا يحتاج إلى الذوق أو الذاكرة فحسب . وإنما يحتاج أيضا - مثل الفنان - لمخيلة نشطة ، قادرة على استيعاب سمات الأشكال الفنية المجسدة ، بحيث يستطيع أن يعي المقارنات والمقابلات فيما بينها .

والحقيقة أن هيغل لا يتوقف عند الاتجاهات الجمالية التي تدرس العمل الفنى انطلاقا من الخاص في العصر القديم والوسيط ، وإنما يتناول أيضا بعض التعريفات التي كانت سائدة عن الجمال في عصر مثل جوته Goetha (١٧٤٩ - ١٨٣٢) وماير Meyer (١٧٦٠ - ١٨٣٢) ، وهيرت Hirt (١٧٥٩ - ١٨٣٩) (٥٣) وهي تنطلق من الأعمال الفنية

Ibid : p. 44.

(٥١)

Hegel : op. cit., p. 46.

(٥٢)

(*) هؤلاء الاعلام من اكبر نقاد الفن في عصر هيغل ، ملقد كان « ماير » مديرا لأكاديمية الفن في « فايمار » . وهو الذى تبني تعريف جوته للجمال في كتابه « تاريخ الفنون

فى تحليلها للجمال ، بحيث يشكل أساس عينيا له ، فمثلا هيرت يبين أن أساس التقييم والحكم فى موضوع الجمال وتكوين الذوق هو مفهوم المميز Characteristic ، فالجمال فى رأيه « هو الكمال الذى يمكن أن يدركه موضوع منظور أو مسموع أو متخيل » (٥٣) ، ويعرف الكمال « بأنه ما يطابق هدفا محددا تحدده الطبيعة أو الفن عند خلق الموضوع الذى يجب أن يكون كاملا » (٥٤) ويقصد هيرت بذلك أننا اذا أردنا أن نصدر حكما ما على الأعمال الفنية ، فانه يجب أن نركز انتباهنا الرئيسى على السمات التى تميز العمل الفنى عن غيره من الأعمال الآخر ، ويقصد بالسمة المميزة - وهى قانون الفن لديه - « الفردية المحددة التى تسمح بتمييز الشكل ، والحركات ، والاشارات ، والتعبير ... الخ والأوضاع التى يختلف بها الموضوع عن موضوع آخر » (٥٥) .

ويلاحظ هيجل فى التعريف السابق أنه لا ينصرف الى الشكل فقط ، وإنما يهتم أولا : بالمضمون أى الشعور أو الموقف ، أو الحدث الذى يتخلل الصل الفنى ، ثم يناقش ثانيا : الكيفية التى يتم بها التعبير عن ذلك المضمون . وعلى هذه الكيفية ينطبق قانون « المميز » فى الفن الذى يطالب هيرت بتطبيقه على الأعمال الفنية ، بحيث تساهم جميع خصائص نمط التعبير فى إبراز المضمون ، وأن تكون جزءا من التمثيل الشامل (٥٦) .

ويمكن أن نشرح هذا من خلال مثال الدراما ، التى تعكس مضمونا محددا ، فينبغى وفقا لنظرية هيرت ، استبعاد كل التفاصيل الجزئية التى لا تفيد جوهريا فى التعبير عن مضمون الدراما ، بحيث لا يتضمن العمل الفنى أى شىء فائض عن الحاجة .

ولقد اكتسبت نظرية هيرت ، وتعريفه للجمال أهمية فى عصره ، ولكن « ماير » فى كتابه « تاريخ الفنون التشكيلية فى اليونان » ، يرى أن وجهة نظر هيرت قد اندثرت دون أن تترك أثرا ، وكان هذا لصالح الفن ، لأنه لو التزم الفن حرفيا بتلك النظرية لأدى ذلك الى خلق فن

التشكيلية فى اليونان » ، وعرض فيه أيضا لوجهة نظر « هيرت » وهو استاذ علم الآثار فى جامعة برلين فى ذلك الوقت ، واشهر مقال له هو « الجمال فى الفن » .

Ibid : p. 17.

(٥٣)

Ibid : p. 17.

(٥٤)

Ibid : p. 17.

(٥٥)

Ibid : p. 18.

(٥٦)

ساخر « كاريكاتورى » محض ، وتلك النظرية تقوم على فكرة خاطئة وهى : أن الفن يجب أن يهتدى بشئ ما . ولهذا فهى تحاول أن تفرض قواعد ها على الفنان ، ترى أنها ضرورية لخلق الأعمال الفنية الحقيقية ، وهو بهذا يخرج عن فلسفة الفن التى تبحث فى ماهية الجمال بشكل عام وكيف عبر عن نفسه فى الأعمال الفنية الموجودة ، دون أن تهتم بتقديم شروط للانتاج الفنى .

ورأى هيغل فى نظرية « هيرت » وتعريفه للجمال ، يعبر عنه بقوله : « أن تعريف هيرت لا يسمح لنا بتكوين فكرة واضحة عما يجب تمييزه فى الجمال الذى يخلقه الفن ، وعن مضمون الجمال بشكل عام . وهو لا يعطينا من هذه الزاوية سوى تعريف شكلى يتضمن جزءا من الحقيقة . ولكنها الحقيقة المجردة Abstract True (٥٧) أما ماير فهو لم يقدم وجهة نظر جديدة خاصة به ، وإنما استعمار وجهة نظر جوته ودافع عنها ، فهو قد اهتم مثل جوته بتحديد المبدأ المتحكم فى الأعمال الفنية العائدة الى العصر القديم بحيث يفيد فى تحديد الجمال بشكل عام .

ونلاحظ أن هيغل حين يتعرض لتحليل ماير Meyer للجمال ، فإنه يتعرض أيضا لوجهة نظر جوته حول الجمال ، لأن الاول يتبنى وجهة نظر الثانى ، ولأن ماير يصرح منذ البداية بأنه ليس فى نيته أن يقبل أو يرفض قوانين الفن التى وضعها هيرت أو غيره من الفلاسفة والنقاد القدماء ، وإنما لا يشعر بحرج فى تأييده لوجهة نظر جوته (٥٨) .

ويرى جوته Goethe (*) ، أن المبدأ الذى يتحكم فى الأعمال الفنية القديمة هو مبدأ الدال The Significant واسمى تطبيقاته هو الجميل (٥٩) وتحليل هيغل لرأى جوته أن العمل الفنى عند جوته يضم شيئين اثنين هما : المضمون ، ونمط التمثيل ، فحين نتناول أى عمل فنى علينا أن نبدأ بما هو معروض علينا مباشرة ، ثم نبحث بعد ذلك عن مدلوله أو مضمونه . أى أن ما نراه من الخارج ليس له قيمة مباشرة ، وإنما يكون له قيمة حين ننسب اليه باطنا أو مدلولاً يثبت الحياة فى

Ibid : p. 19.

(٥٧)

Ibid : p. 19.

(٥٨)

ibid : p. 19.

(٥٩)

(*) ساهم جوته فى تطور علم الجمال عن طريق مؤلفاته فى علم الجمال ، واهتمامه بفن النحت والعمارة وفن التصوير فى مختلف العصور - فكتب عن مسائل الفن ، وأصولها وهو من المصادر الرئيسية لفكر هيغل الجمال .

See : Bosanquet : A History of Aesthetic, p. 304, cf.

ظاهرة الخارجى ، ومثال ذلك نجده فى الحكاية الرمزية Symbolic Story التى تتلقى مولدها من المفزى الأخلاقى الذى تنطوى عليه ، وهذا يعنى الفصل بين شكل العمل الفنى ومضمونه ، وهذا يتنافى مع وجهة نظر هيغل التى ترى وحدة الشكل والمضمون فى العمل الفنى ، ولذلك يختلف هيغل مع جوته فى تعريفه للجمال ، لأنه - أى جوته - لا يعترف بالقيمة الذاتية لأى شىء ، فالعين البشرية مثلا ليس لها قيمة فى ذاتها الا من خلال المدلول الذى لا يعبر عن نفسه كاملا فى العين ، ولذلك يتسانى هيغل ساخرا : بماذا يختلف المبدأ الذى يطرحه جوته عن المبدأ الذى طرحه هيرت من قبل (٦٠) ؟

ويرجع هيغل سبب ظهور نظرية « جوته » و « ماير » فى ذلك الوقت التى تغلب المضمون على الشكل ، وتحاول تفسير الفن تفسيراً روحياً الى أن النزعة الرومانتيكية كانت تسود فى ذلك الوقت .

ويرى هيغل أن جميع النظريات التى حاولت أن تضع قواعد صارمة للفن ، تكون بمثابة خطوات للفنان فى عمله ، كان مصيرها الى الزوال ، لأنها تحد من حرية الفنان ، وتغفل الجانب النوعى للفن . بينما الأفكار التى طرحت فى موضوع تاريخ الفن فى العصور المختلفة ، باقية ، ولا تزال تحتفظ بقيمتها ، لأن هذا الموضوع يتطلب المأما واسما وعمقا بالفنون وأنواعها وبالظروف التاريخية المصاحبة لها ، مما يؤدى الى استخلاص الكلى من الفردى ، والباحث فى تاريخ الفن يزود فيلسوف الفن بوثائق ومادة علمية توفر له الأساس العينى لفلسفته ، وقد حاول جوته أن يدرس تاريخ الفن فى العديد من كتاباته ، وتكتسب كتاباته - فى هذا - أهميتها ، لأنها لا تتورط فى وضع قواعد للفن ، رغم أنها تنطابق فى دراسة الفن من الخاص (٦١) .

عرضت فيما سبق موقف هيغل من النظريات الجمالية التى تحاول تعريف الجمال فى الفن من خلال تحليل الموضوعات الجميلة ، أى تبدأ من الخاص ، أى من الأعمال الفنية ذاتها ، ترى ما هو موقف هيغل من الاتجاه الثانى ؟ الذى لا يبدأ من الموضوعات الجميلة ، وإنما يبدأ من فكرة الجمال ذاتها ، أى الجمال ذاتها ، أى الجمال كما هو ، على نحو ما فعل أفلاطون ، الذى يرى أن ما هو حقيقى ليس الأفعال الصالحة

Hegel : Aesthetica p. 20.

(٦٠)

Ibid : p. 21.

(٦١)

الخيرة ، او الأعمال الفنية الجميلة . وانما الخير والحق بما هي كذلك في ذاتها ، ولذاتها ، وطبقا لمفهوم أفلاطون فإنه لا يمكن الوصول الى تعريف الجمال الا من خلال الفكر التصوري Conceptual Thinking الذى يستطيع - وحده - تسليط ضوء الوعي على الطبيعة المنطقية والميتافيزيقية للفكرة بوجه عام ، لفكرة الجمال بوجه خاص (٦٢) .

وعلى الرغم من أن هيجل يتفق مع أفلاطون في أهمية تناول الجمال في الفن من خلال الكلى والعام قبل الخاص والجزئى ، الا أنه يتحفظ في استخدام فلسفة أفلاطون في الجمال ونتائجه وذلك حتى لا يقدم ميتافيزيقا مجردة للفن على النحو الذى قدمه أفلاطون ، ولأن هيجل يرى أن المفهوم الفلسفى للجمال يجب أن يكون توسعا بين التصميم الميتافيزيقى وخصوصيته التعين الواقعى للجمال (٦٣) . وهيجل يتحفظ أيضا على قبل الفلسفة الأفلاطونية برمتها ، لأن غياب انضمام فى الفكرة الأفلاطونية لم يعد يلائم حاجات عصره الفلسفية الفنية .

وعلى ذلك ، يمكن القول أن هيجل لا يتفق مع الاتجاهين السابقين ، لأنه يرى أن الاتجاه الأول الذى يبدأ من الخاص فى الفن ، يقتصر الى التحديد الكلى للتعينات الكثيرة التى يوردها ، وكذلك الاتجاه الثانى ، الذى يبدأ من العام فى الفن ، يقتصر الى الارتباط بالخصوصيات الفردية فى العمل الفنى (٦٤) .

والحقيقة ان المتأمل فى الدراسات الجمالية المعاصرة ، سيجد أن مشكلة « تعريف الجمال » من المسائل المعقدة فى علم الجمال ، والتى لم يتم التوصل فيها الى حل نهائى ، وقد واجه هيجل بشكل مباشر هذه المشكلة حين تعرض لنقد الاتجاهات السابقة التى أشرت اليها ، وحين استعرض التعريفات المختلفة التى كانت سائدة عن الجمال وتحديده لمصطلح علم الجمال ، ثم حين بين وجهة نظره فى تعريف الجمال فى الفن وهو : « كشف الحقيقة ، وتمثيل مايجبش فى النفس البشرية تمثيلا عينيا ومشخصا (٦٥) ، ولكن اذا تأملنا فى هذا التعريف سنجد أنه تعريف عام ، ويشترك الفن فيه مع الدين والتاريخ والفلسفة . ولذلك يستدرك هيجل ويبين أن وضع أى تعريف أو هدف للفن من خارجه ،

Ibid : pp. 21-22.

(٦٢)

Ibid : p. 22.

(٦٣)

Ibid : p. 22.

(٦٤)

Ibid : p. 70.

(٦٥)

سيجعل الفن في الدرجة الثانية من الاهتمام ، لأنه سيحول الفن لمجرد وسيلة لتحقيق هذا الهدف ، ولذلك لابد أن يكون هدف الفن أو تعريفه نابعا من ذاته ، بمعنى حين نقول أن الفن يكشف عن الحقيقة ، فإننا لا نقصد من ذلك أن الفن يكشف عن أية حقيقة ، وإنما نقصد أن الفن يكشف عن الحقيقة الجمالية ، وليست الحقيقة بالمفهوم الديني أو الفلسفي ، لأن لكل منهما مياديهما وأدواتهما التي يمكن عن طريقها تقديم الحقيقة أو التعبير عنها .

ولذلك ينتقد هيغل الاتجاهات التي تربط الفن بالمنفعة ، أو الأخلاق ، أو اصلاح العالم لأن هذه الأهداف ، غاية في ذاتها ، ومنفصلة عن الفن ، وليست نابئة منه ، وغير ملازمة له . ولذلك لابد أن يكون الهدف النهائي للفن محايا للموضوع نفسه ، وهيكل ينقد التأملات السابقة ، لأنها تأملات خارجية عن العمل الفني ، وهي الطريقة التي كانت سائدة في دراسة أي موضوع من الموضوعات ، حتى لو كان هذا الموضوع هو الفن ، ولذلك لابد من دراسة الفن في ذاته بدلا من اسقاط الأحكام الخارجية عليه ، وذلك حتى لا يتحول الموضوع الذي ندرسه وهو الجمال الفجى الى مصادرة Postulate نسلم بها . قبل دراسة الفن ، بينما المنهج الجدلى عند هيغل يرفض البداية بمصادره لا يمكن البرهنة علم حقيقتها . ونتيجة لهذا فإن هيغل في دراسته - للجمال في الفن - ينحو منحى مختلفا عن سبقوه ، فهو لا يبحث عن تعريف نهائي أو هدف نهائي للعمل الفني ، وإنما هو ينظر للعمل الفني بوصفه وحدة يعبر « عن فكرة » مصالحة الاضداد ، التي سبقت الإشارة إليها ، حين تحدثنا

عن فكرة الجميل لديه ، ويرى هيغل أن استخدامه لكلمة « فكرة Idea تختلف عما ورد لدى لنقاد من معان لهذه الكلمة ، فعلى سبيل نجد أن روموهر Romoher (*) يخلط بين الفكرة وبين التصور اللامعين والمثال المجرد ، الذي يخلو من الفردية ، ولذلك جاء تعريفه للجمال غير مقنع فلسفيا ، فهو - أي روموهر - يقول : أن الجميل ... هو الذي يلزم جميع سمات الأشياء التي تستوقف النظر وتبهجه ، وبواسطته تمتع العين والروح ، أي أنه يحصر الجميل في امتاع النظر والروح ، وبالتالي يربط بين الجمال واللذة ، رغم أن كانط كان قد أوضح أنه لابد من تجاوز دائرة الشعور المحض البسيط التي تربط بين الجمال واللذة . ولذلك فإن مفهوم الفكرة Idea عند هيغل لا يقع في التناقضات التي وقع فيها « روموهر » ، لأنها عينية في ذاتها ، أي كلية من التحققات ،

(*) « كارل فريدريك فون روموهر » اهتم بفكرة الفن في كتابه « أبحاث إيظائية » .

والجميل عند هيجل هو الذى يعبر عن التطابق المباشر بين الفكرة وتمثيلها الموضوعى (٦٦)

بعد أن تحدث هيجل عن نظرية الفن ، فانه يتحدث بعد ذلك عن فلسفة الفن ، ويحلل الأفكار التى قلعتها الفلسفة فى الجمال الفنى وهو يرى أن علم الجمال يدين بولادته كمصطلح وكعلم (**) الى الفلسفة وليس الى نظريات الفنون التى اهتمت بوضع القواعد التى يجب اتباعها فى الجمال الفنى

والقضية التى يبدأ من خلالها هيجل تحليله لفلسفة كانط الجمالية هى : اذا أردنا أن نعرف الفن تعريفا بالغ العمومية ، فنقول أن الفن هو الوسط Media الذى تتم فيه المصالحة أو التوفيق بين الروح المجرى والطبيعة ، أى أن الفن يحقق اتحاد عالم الروح وعالم الطبيعة . والواقع أن هذه الاشكالية هى التى اهتمت بها الفلسفة الكانطية بشكل خاص ، ويعتبر كتاب « نقد ملكة الحكم The Critique of Judgement (١٧٩٠) » محاولة من جانب كانط للتوفيق بين عالم الضرورة وعالم الحرية أو الارادة .

وهنا تكتسب فلسفة كانط أهميتها - من وجهة نظر هيجل - لأنها أبرزت التعارض بين العقل العملى والعقل النظرى ، وبينت ضرورة حل هذا التعارض ، ولكن يلاحظ هيجل أن كانط لم يول هذا الموضوع الاهتمام الكافى ، رغم أنه يشكل الواقع الحقيقى للفن (٦٧) .

وقد سبق لهيجل أن تناول الفلسفة الكانطية بالتحليل حول هذه القضية فى كتابه موسوعة العلوم الفلسفية حين ناقش هيجل الموقف

Hegel's Concept of Art : An Interpretative Essay, by Charles (٦٦)
Karelis, Oxford, p. XI.

(★★) لا يقصد بمصطلح « علم الفن » الذى يتكرر كثيرا فى محاضراته ، ما يقصده علماء النقد المحدثون من علم الفن بالمعنى التجريبي لهذه الكلمة حيث يستطيع الناقد استخدام الوسائل العلمية الحديثة مثل الكمبيوتر (الحاسب الآلى) والاحصاء فى استخراج دلالة النص من خلال البنية الداخلية عن طريق حساب المعادل التكرارى ، وإنما يقصد هيجل بكلمة العلم الحديث الفلسفة الجدلية بشكل خاص ، ولذلك نجده فى مقدمة الظاهريات ، يتحدث عن علم جديد . فيقول : ان الصيغة التى يمكن أن توجد فيها الحقيقة ، هى الصيغة العملية . لقد قصت العمل على تقريب الفلسفة الى صيغة العلم .. لتقدم معرفة واقعية ، انظر مقدمة ظاهريات الروح ، ترجمة كورنمان ، ص ١٢ .

Hegel : Aesthetics, p. 57.

(٦٧)

الثاني للفكر تجاه الموضوعية على نحو ما يتمثل في المذهب التجريبي والمذهب الكانطى (٦٨) . ويحلل هيغل أسهامات الفلسفة الكانطية من خلال مناقشته لموقفها من الموضوعية Objectivity فيعرض بالتحليل النقدي للعقل النظرى والعملى ومملكة الحكم . فبين هيغل أن النقطة الأولى فى فلسفة كانط هى أنه لا بد للفكر أن يفحص قدراته الخاصة على المعرفة ، أى أنه يتساءل الى أى حد تستطيع صور الفكر أن تقودنا الى معرفة الحقيقة ، ولكنه وقع فى بعض الأخطاء من وجهة نظر هيغل ، مثل فصله بين صور الفكر ونقده ، أى فصل بين موضوع البحث وفعل البحث (٦٩)، وهناك خطأ آخر وقع فيه كانط ، وهو أنه حين درس المقولات العقلية التى تضى الوحدة على الإدراكات الحسية المبعثرة ، قانه ركز على المبدأ الذى تقوم عليه المقولات وهو « الوحدة الترسندتتالية للوعى الذاتى » ، ولم يحاول استنباطها ، أو إبراز الضرورة فيها وإنما اكتفى بسرد هذه المقولات وتصنيفها ويرصد هيغل خطأ ثالثا وقع فيه كانط ، وهو حصر المقولات فى ذهن الذات المفكرة فقط ، ووصفه لهذه المقولات بأنها ذاتية وليست موضوعية . وهيغل يختلف مع كانط فى هذه النقطة بالذات ، فعلى الرغم من أن هيغل يسلم بأن للمقولات طابعا ذاتيا ، من حيث أنها تعبر عن الصور العقلية العامة للأشياء ، إلا أنه يرى أن لها طابعا موضوعيا أيضا ، من حيث أنها تعبر عن جوهر الأشياء ، أى أن لها طابعا ذاتيا وموضوعيا معا .

ويرى هيغل أن العالم المثقف قد أخذ بالتفرقة التى وصفها كانط بين الذاتى الموضوعى . وهكذا فإن نقد العمل الفنى ينبغى أن يكون موضوعيا لا ذاتيا . وبعبارة أخرى أن النقد بدلا من أن ينبع من الوجدان العرضى ، أو الشعور الجزئى العابر ، أو من مزاج اللحظة الراهنة ، فانه لا بد أن يضع نصب عينيه الخطوط العريضة والنقاط العامة التى أقرتها قوانين الفن ، (٧٠) .

ويرى هيغل أن « كانط كان أول من حدد ، بصورة قاطعة ، الفرق بين العقل Reason ، والفهم Understanding ، وموضوع العقل - لديه - هو اللامتناهى ، أما موضوع الفهم فهو المتناهى أو المشروط أى الظاهر Appearance لكن غلطته أنه وقف عند وجهة النظر السلبية

(٦٨) هيغل : موسوعة العلوم الفلسفية . ترجمة د. امام عبد الفتاح ، دار الثقافة

القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٤٥ ، وما تبعها .

(٦٩) المصدر السابق ، ص ١٤٧ .

(٧٠) المصدر السابق ، ص ١٤٩ .

وحدما ، وأنه حد صفة اللامشروط في العقل بأنها تماثل ذاتي مجرد دون .
ظل من التمييز ، وبهذا حظ من العقل وانزله الى مرتبة الشيء انتناهي
المشروط ، (٧١) .

وقد أدت مبادئ الميتافيزيقا - عند كانط الى ظهور الاعتقاد . بأن
المعرفة حين تنزلق في التناقض ، فان ذلك مجرد انحراف عرضي محض
يرجع الى ضرب من الخطأ الذاتي في البرهان والاستدلال . ولكن هيجل
بين الأهمية الفلسفية لنقائض العقل ، وبين أن التعرف عليها ساعد في
التخلص من الصرامة القطعية للفهم الميتافيزيقي ، ولقت الأنظار الى حركة
الفكر الجدلية . ويمكن القول أنه طور مفاهيم كالونط حول « التناقض »
وعملها ، بحيث أدى الى القول بأن معرفة أي شيء أو فهمه ، يعني ادراكه
كوحدة عينية من التيمات المتناقضة (٧٢) .

وينتقل هيجل بعد ذلك الى العقل العملي ليبين الطابع الصوري
المحض الذي لم يتجاوزه كانط ، لأنه تصور العقل العملي
Practical Reason على أنه الإرادة المفكرة ، أي الإرادة الحرة التي
تحدد نفسها وفقا لمبادئ كلية « غير أن هذا العقل العملي لا يحصر المبدأ
الكللي للخير على قانونه الداخلي الخاص : فهو أولا يصبح عمليا بالمعنى
الحقيقي للكلمة عندما يصير على أن يتبدى الخير في العالم بحيث تكون له
موضوعية خارجية » (٧٣) . أي أنه يدافع عن التعيين الحر للعقل العملي .
وهو ما سبق أن أنكره على العقل النظري .

أما نقد ملكة الحكم ، أو ذلك القسم من الفلسفة النقدية الذي
يعرض فيه كانط رأيه في الجمال وفلسفة الفن ، فان هيجل يعتقد أنه
قدم فيه وصفا ممتازا للحكم الجمالي والغائي ، جديرا بالاعجاب ، وان
لم يكن تعبيرا عقليا للفكرة ، لكننا نجد لديه أن الفكر يظهر مع التصور
الحسي جنباً الى جنب في شيء واحد عيني (٧٤) ، فالقوة النظرية للحكم
التي تربط بين الكللي والجزئي تكون عن طريق الفهم الحسني . لكن
هيجل يلاحظ - رغم ذلك - أنه لم يتجاوز التعارض بين الذاتي
والموضوعي ، لأنه في الوقت الذي يتحدث فيه عن الفكرة لكي يحل .

(٧١) المصدر السابق . ص ١٥٧ - ١٥٨ .

(٧٢) المصدر السابق . ص ١٦٥ .

(٧٣) المصدر السابق ، ص ١٧٧ .

(٧٤) المصدر السابق ، ص ١٧٨ - ١٧٩ وانظر كتاب كانط السالف الذكر : الكتاب

الأول ، الفقرة الثانية .

التعارض بين الفهم والحساسية ، نجده يجعل من هذا الحل وتلك المصالحة مسألة ذاتية ، بدلا من أن يتصورها متوافقة مع الواقع ومع الحقيقة .

ومن هذه الزاوية ، فإن هيجل يرى أن كانط يتناول ملكة الحكم من خلال التفكير والحكم الذاتي . ولذلك يتصور كانط الحكم الجمالي أنه ليس من نتاج الفهم ، وليس من نتاج الحس ذى الحسى ذى الكيفيات البالغة التنوع ، وإنما من نتاج اللعب الحر للفهم والتخيل . وهكذا فإنه يرد الموضوع الجميل الى الذات ، الى شعورها بالذيد والمتع (٧٥) .

ولذلك يرى كانط أن الجمال هو ما يمكننا أن نتمثله خارج أى مفهوم ، أى خارج أى مقولة من مقولات الفهم بوصفه موضوعا للذة عامة . ولذلك يرى هيجل أن كانط يربط بين أدراكنا للجميل والطبيعة الغائبة له ، فبقدر ما يتم ادراك الغائبة فى الموضوع نفسه ، فإننا نترك الجمال فيه كفاية فى ذاته (٧٦) .

وهذا يعنى أن كانط يرد الفن الى الجانب الذاتى والتأملى فى النفس والى شعورها ، بحيث يرد الأعمال الفنية الخاصة الى العام الذى تندرج تحته ، ولذا يرى أن الجمال هو ما يمكننا أن نتمثله خارج أى مفهوم ، وهذا يعنى من وجهة نظر هيجل أن كانط لا يجعلنا نعى الفكرة انماجها فى الموضوع ، أى أنه يفصل بين الموضوع الخاص والفكرة الشاملة (٧٧) ، وهذا يختلف تماما عما ذهب اليه هيجل .

ويعتقد هيجل أن انجازات كانط فى فلسفة الفن ، هى نقطة الانطلاق الحقيقية لمن جاء بعده مثل شيلر وجوته ، ولذلك لم يتخلصا من أمر فلسفة كانط ، رغم أنهما قد حاولا سد الثغرات فى فلسفته الجمالية عن طريق تصور الوحدة بين الحرية والضرورة ، وبين العام والخاص ، وبين العقلانى والحسى بصورة أكثر شمولية .

وقد حاول كل من شيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) ، وجوته تجاوز الطابع المجرد والذاتى للفكر الكانطى ، وحاولا أن يتصورا الوحدة فى الفن ، وأن يجدا فيه التعبير عن الحقيقة ، فقد ركز شيلر على اكتشاف الأعماق

Hegel : Aesthetics, p. 588.

(٧٥)

Ibid : p. 59.

(٧٦)

Ibid : p. 60.

(٧٧)

الدفينة للروح ، بينما ركز جوته على دراسة الجانب الطبيعي من الفن ،
أي الطبيعة الخارجية والأجسام النباتية والحيوانية ، والبلورات وتشكل
السحب والألوان . وقد ركز جوته في هذه الدراسة العلمية كل طاقات
ذكائه الكبير (٧٨) .

وقد عرض هيجل وجهة نظر شيلر - بوجه عام - حين بين أن نقطة
البداية في فلسفة شيلر الجمالية هي : أنه توجد في كل إنسان بذرة
الإنسان المثالي ، التي تستطيع التوحيد بين الإنسان والزمن ، والإنسان
والفكرة ، فيستطيع الإنسان خلال الزمن أن يسمو بصيرورته حتى يصل
إلى الإنسان في الفكرة ، التي تتحقق في الدولة ، بوصفها الممثل
النوعي لما هو أخلاقي وموافق للحق والعقل ، والتي تلغي جميع التجسيدات .
الفردية (٧٩) .

وإذا كان العقل كما يتمثل في الدولة ينزع إلى الوحدة كما تبدو في
القانون العام ، فإن الطبيعة تنزع إلى التنوع والفردية ، ولذلك يسعى
كلا الطرفين - الطبيعة والدولة - إلى شد الإنسان إلى طرفها - ومن خلال
هذا النزاع الذي يجد الإنسان نفسه فيه بين قوى العقل والطبيعة ، تبرز
مهمة التربية الجمالية - كما يرى شيلر - وتقوم بدورها في تثقيف
النوازع والميول والمشاعر والرغبات الجامحة ، بحيث تغدو نبت العقل .
الأمر الذي يجرد العقل والروح من طابعهما المجرد ، فيتحدان بالطبيعة
كما هي ، وهكذا يكون الجميل عند شيلر هو الذي يعبر عن انصهار
العقلاني والعقلي ، وهذا الانصهار هو الواقع الحقيقي عند شيلر . لهذا
تجد شيلر يكيل الثناء للنساء اللاتي يرى في طبيعتهن الاتحاد الحميم بين
الطبيعي والروحي ، أي بين العام والخاص ، أي بين الحرية والضرورة ،
هذا الاتحاد الذي يرى فيه شيلر مبدأ الفن وجوهره (٨٠) والذي حاول
تحقيقه عن طريق مسرحياته وأشعاره وشرحه في كتابه « رسائل في
التربية الجمالية للإنسان » (١٧٩٥) والفكرة التي يشير إليها هيجل ،
عرضها شيلر في الرسالة الثامنة عشر فيقول : من خلال الجمال ، ينقاد
للإنسان الحسي إلى الصورة والفكر ، ومن خلال الجمال يعود للإنسان
العقلاني إلى المادة ويستعيد عالم الحس ، والجمال يربط بين هاتين الحالتين

Tbid : p. 61.

(٧٨)

Tbid : p. 62.

(٧٩)

Tbid : p. 62.

(٨٠)

التي تعارض كل منهما الأخرى ، (٨١) ، ولذلك ففي النفس الجميلة
Beautiful Soul يحدث الانسجام بين الحس والعقل ، أو بين الواجب
والرغبة .

يتعرض هيجل بعد ذلك الى فلسفة فشته في الفن ، ويرى أن فلسفة
فشته قنعت الأساسي الفلسفي الذي تولد عنه التهكم Irony كمنهج
في دراسة الفن ، فإذا طبقنا فكرة الأنا Ego عند فشته على الفن ،
سنجد أن الفنان يجب أن يحيا كفنان وأن يضفي على حياته شكلا فنيا ،
ولذلك فإذا أخذ الفنان بوجهة نظر فشته فهذا يعني أن يحيا كفنان ، إذا
كانت جميع أفعاله ، وتصيراته ووجهه ، تحمل المضمون الذي يفرضه عليها
هو ، ولذلك سوف يطرح ويلعب كل شيء ، لأنه لن يرى لأي شيء مضمونا
مطلقا الا بالنسبة الى ذاته ، لأن الأنا هي الشيء الوحيد الذي يستطيع
أن يعزو اليه قيمة ما . ولهذا فإن الفنان من خلال وجهة نظر فشته يعمل
الناس بسخرية ، لأنهم بالنسبة اليه فاقدوا المضمون والقيمة (٨٢) .

ويمكن أن نشير هنا الى أن الأساس الفلسفي الذي يركز عليه
فشته (١٧٩٦ - ١٨٧٩) هو الأنا المجرد الشكلي ، وهو المبدأ المطلق
لكل معرفة ، ولكل عقل ، ولكل علم ، وهو يتصور الأنا على أنها شيء
بسيط في ذاته ، وهذا يعني نفس Negative كل خصوصية وكل
تعب ، أي أنه لا يرى للأشياء أو المضمون قيمة الا ما تسبغه الأنا عليه .
وقد استفاد من أفكار فشته كل من شليجل Schelgel (*) ، وشلينج
Schelling بحيث تعطي للحياة طابعا فنيا من خلال فردية الذات
التهكمية (٨٣) . وعلى الرغم من أن هذا الشكل يقترب من الهزلي ، إلا أنه
توجد فروق أساسية بين التهكم والهزلي ، فالهزلي يكتفي بهدم كل ما هو
عار من القيمة في ذاته ، من خلال هدم المظاهر الكاذبة والمتناقضة ، التي
لا تصمد للنقد ، بينما التهكم هو الذي ينفي كل مضمون حقيقي في

(٨١) F. Schiller : On the Aesthetic Education of Man. In a
Series of Letters, trans. by : R. nell, New Haven, Yale Univer-
sity Press, 1954, pp. 87-88.

Hegel : op. cit., p. 67.

(٨٢)

(*) الأخوان شليجل هما : أوجست فلهم ، وفريدريك فون شليجل (١٧٧٧ -
١٨٤٥) (١٧٧٧ - ١٨٢٩) ، وهما كاتبان المتيان ، ألف الأول كتاب « دروس في
اللعب الدرامي » ، وأدان فيه المأساة الكلاسيكية ، وكان الثاني من مؤسسي المدرسة
الرومانتيكية الألمانية .

Ibid : p. 63.

(٨٣)

العالم ، ويدمر كل ما هو نبيل وعظيم ، بحيث نشعر فى النهاية بالخواء والتفاهة (٨٤) .

وعلى هذا يفرق هيغل بين « التهكم Irony » و « الهزل Comic » على أساس مضمون ما يرفضه كل منهما ، ولذلك اذا جعلنا التهكم أساس التمثيل الفنى ، فان اللافن هو المبدأ الأكبر للابداع الفنى . لأنه سيبدع أشكالاً تافهة وسطحية وتفتقر الى أى مضمون (٨٥) .

ويرجع الفضل فى إبراز مفهوم التهكم عند هيغل وتوضيحه الى كيركجارد (S. Kierkegaard) (١٨١٣ - ١٨٥٥) ، لأنه أعد رسالة للماجستير عن « مفهوم التهكم » ، أبرز فيه مفهوم التهكم عند هيغل ، وحدد موقف هيغل من هذا المفهوم ، الذى يرفضه ، ليس كما هو واضح فى كتابه « محاضرات فى فلسفة الفن الجميل » ، ولكن كما هو واضح فى كتابه « أصول فلسفة الحق » ، حين يشير هيغل الى الصورة العليا التى تتخذها الذاتية (٨٦) ، وهى تعنى لديه - على المستوى الفلسفى ، السلبية اللامتناهية المطلقة ، « ويمتدح هيغل أن التهكم هو الحد الأقصى الذى وصل اليه تطور الوعى بالذاتية » ، ومفهوم التهكم بدأ من سقراط ، وان كانت التسمية مستعارة من أفلاطون « (٨٧) » .

وقد رفض هيغل استخدام الرومانتيكية لمفهوم التهكم فى الفن . حين ظهر على يد فريدريك شليجل (١٧٧٢ - ١٨٢٩) ، وكان هو أول من استخدم هذا المصطلح فى « ميدان الأدب » (٨٨) وأقام أسسه على فلسفة فشته ، والفن التهكمى عند هيغل هو الفن الذى يلتزم بالذاتية المطلقة ، « مادام كل ماله قيمة فى نظر الانسان يتضح أنه غير موجود بفعل تدميره الذاتى ، فلا تكون العدالة والحقيقة والأخلاق وحدها هى التى تحمّل محمل الجد ، بل أيضا الجليل والخير » (٨٩) .

Ibid : p. 67.

(٨٤)

Ibid : p. 68.

(٨٥)

(٨٦) هيغل : اصول فلسفة الحق : الترجمة للعربية ، ص ٢٥٦ .

(٨٧) د. امام عبد الفتاح امام : كيركجورد ، دار الثقافة ١٩٨٦ ، ص

٢٤ - ٢٢ .

(٨٨) المصدر السابق ، ص ٢٧ .

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٣١ .

تاريخ الفن

مدخل :

لكى نقف على الخطوط العريضة لفلسفة تاريخ الفن عند هييجل .
يجب أن أعرض لأهم الاتجاهات التى تعتبر أساسية فى تكوين هذا الفرع
من فلسفة الفن ، والتى استلهم هييجل بعضها فى صياغة رؤيته حول
تاريخ الفن وتطوره . واهتمام هييجل بتاريخ الفن ، يرجع الى اهتمام
الحركة الرومانتيكية - التى تأثر بها هييجل - بالتاريخ ، « والنظر إليه
باعتباره جزءا من عملية الابداع الفنى ذاتها ، يدرك فيها الفنان الفن
بوصفه نظاما شاملا ، له فيه مكانه ، وتظهر آثار الفن الحديث وروائه
تحت سماء تحاول أن تنتظم ماضيا وحاضرا جامعين » (١) ، ولذلك نجد
هييجل فى أعماله يقارن بين الأعمال الفنية فى العصر البطولى Heroic Age
مثل أعمال هوميروس بأعمال شكسبير ، لكى يحاول أن يصيغ فلسفته
فى تاريخ الفن وتطوره .

(١) جاتيان بيكون : علم الجمال والتاريخ ، ترجمة : فوزى سيمان . مجلة نيوجين
مطبوعات اليوتسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٥٥ .

ومن أقدم المحاولات التي حاولت دراسة تاريخ الفن ، كتاب Poetica لأرسطو الذي حاول فيه أن يقدم أسس تاريخ فن معين مثل الشعر والدراما ، لكنه لم يقدم تاريخاً للفنون كلها على نحو ما نجد في محاولات اللاحقين عليه ، ويرد أرسطو أصل المأساة (التراجيديات) الى شعر الديرامات Dithyrambos (*) ويرد أصل الملهاة (الكوميديا) الى الاغاني الشعبية القديمة (٢) فيقول أرسطو :

« ولقد نشأت التراجيديات في الأصل - شأنها في ذلك شأن الكوميديا - نشأة ارتجالية * فالتراجيديات نشأت على أيدي قادة الديرامات ، بينما ترجع نشأة الكوميديا الى قادة الأناشيد الاحليلية » الغالية ، التي لا تزال تنشأ الى اليوم في مدننا * ثم أخذت التراجيديات تتطور شيئاً فشيئاً الى أن نمت وصارت الى ما تبدو عليه الآن : وبعد أن مرت خلال عدة مراحل من التغيير ، واستكملت شكلها الطبيعي ، توقفت واستقرت » (٣) *

ونلاحظ في النص السابق أن هناك تماثلاً بين تاريخ التراجيديات ، ودورة الحياة التي تمر بها الكائنات الحية لأول مرة ، فأرسطو ينظر للتراجيديات ، كما ينظر للإنسان الذي يكتمل نموه عند سن معين ، ولا يمتد بعد ذلك من الناحية البيولوجية ، و « هذا يعني أن أرسطو ينظر الى التطور - في كل كتاباته - باعتباره غائية في الزمان تتجه نحو هدف واحد » (٤) ، ولقد سيطرت هذه النظرة الأرسطية على كثير من الكتابات في العصور التي تلت ، لا سيما في عصر النهضة ، وفي النقد الكلاسيكي الجديد Neo Classic *

ومن أبرز الدراسات التي جاءت بعد ذلك ، دراسة « جون براون » حين كتب بحثاً في نشأة الموسيقى والشعر ووحدهما وقوتهما انفصالهما وما حل بهما من فساد (لندن ١٧٦٣) (*) ، وفي هذا البحث افترض

(*) « الديرامات » من أنواع الشعر اليوناني القديم وهو عبارة عن مقطوعة دينية غنائية كانت تؤديها جوقة من خمسين رجلاً يجلد الماعز حول الآلهة ديونيسوس *

(٢) د. إبراهيم حمادة : كتاب أرسطو « فن الشعر » ، ترجمة وتعليق وتقديم الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٢٧ *

(٣) المصدر السابق : ص ٨١ *

(٤) رينيه ويك : مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور : عالم المعرفة ، الكويت ،

يناير ١٩٨٧ ص ٢٩ - ٣٠ *

(*) A Dissertation on the Rise Ution, and Power. the Progress, Separations, and Corruptions of Poetry and Music, London, 1763.

« براون » وجود وحدة بين الغناء والرقص والشعر لدى الشعوب البدائية، ووصف التاريخ اللاحق كله بوصفه عملية انفصال للفنون عن بعضها ، وتحلل كل فن الى أنواع مستقلة في عملية انقسام وتخصص ، ويرد « براون » هذا الى عملية الانحطاط التي ارتبطت بفساد عام للعادات الأصلية في هذه المجتمعات ، « وتحمل صيغة براون هذه في ثناياها - رغم عيوبها - رغبة منطقية بالعودة الى الوحدة الأصلية بين الفنون » (٥) وهذه الفكرة التي ظهرت فيما بعد في الاتجاهات النقدية المختلفة التي تطالب بتكامل الفنون ، ووحدها في استخدام القيم الجمالية ، لا سيما في « فن السينما » الذي يجمع بين الفنون المختلفة في وحدة واحدة ، ولقد أشار هيجل الى ذلك حين تحدث عن السمات الجمالية المتشابهة بين الفنون الجميلة ، فالإيقاع مثلا يظهر في الشعر والتصوير (الرسم) ، والموسيقى والصناعة ، ويكتسب بحث براون أهميته من أنه نشر قبل كتاب فنكلمان Winckelmann (١٧١٧ - ١٧٦٨) ، « تاريخ الفن في العصور القديمة » (١٧٦٤)

وقد أشار هيجل الى فنكلمان وهو يتحدث عن الاستنتاج التاريخي للتصور الحقيقي للفن ، وبين أن قيمته تنبع من أنه لم يُدرس الأعمال للفنية القديمة بناء على الاحكام التي تعتمد على فكرة الغائية والمحاكاة ، وإنما حاول من خلال الآثار الفنية وتاريخ الفن أن يبحث عن فكرة الفن ، ولذلك يعد فنكلمان واحدا من الذين عرفوا كيف يضعون وسيلة جديدة ومنهجاً جديداً في دراسة الفن ، يكون في متناول الروح (٦) ، وبعد كتاب « فنكلمان » أول تاريخ لفن من الفنون استخدم الصيغة التطورية ، فقد وصف فنكلمان أربع مراحل لفن النحت اليوناني ، وفقا لدورة الحياة البيولوجية ، مرحلة الأسلوب العظيم الذي تميزت به فترة الشباب في أقدم المراحل ، ومرحلة أسلوب النضج الذي تميزت به مرحلة فترة بيركليس ، ومرحلة أسلوب الانحطاط الذي بدأ مع المقلدين ، ومرحلة أسلوب النهاية (٧) ، وعلى الرغم من أن هيجل يقول : إن تأثير فنكلمان على نظرية الفن وتاريخ الفن كان محدودا ، لأن معرفته الفلسفية في الفن وآرائه كانت محدودة أيضا (٨) إلا أن هيردر وفريدريك شليجل قد تأثرا بمنهجه ، واستخدما المفهوم العضوي للتطور في الكثير من كتاباتهما ،

(٥) رينيه ويلك : المصدر السابق ، ص ٣٠

Hegel : Aesthetics : Introduction, p. 83

(٦)

(٧) رينيه ويلك : المصدر السابق ص ٣١

Hegel : op. cit., D. 63.

(٨)

لكنهما يختلفان عن « فنكلمان في بعض التفاصيل ، فمثلا نجد شليجل يصف التطور على أنه نمو ، فانتشار ، فازدهار ، فنضج ، فتصلب فناء ، ويعتبر كل ذلك قدرا محتوما . ولكنه يرى أن هذه الدائرة لم تكتمل الا في اليونان . أما الشعر الحديث فهو شعر عالمي تقسمي ، أي أنه ليس له نهاية لأنه لا حدود لامكانيات كماله (٩) ، وأما المفكر الايطالي فيكو (١٦٦٨ - ١٧٤٤) ، فقد نظر للفن باعتباره ظاهرة اجتماعية ، ينطبق عليه ما ينطبق على المجتمع بشكل عام ، ولذلك فالفن لديه يخضع لنفس القوانين التي يخضع لها المجتمع كله ، ففي نظره أن المجتمع البشري وكذلك الفن مر بثلاث مراحل : المرحلة الأولى يسميها مرحلة الالهة حيث ساد الرعب والخوف مما دفع الناس الى تصور الارواح الخفية ، ولذلك تشبعت عقلية الانسان وكذلك الفن بروح الخرافة واصبح فنا لا هونيا اسطوريا في نزعتيه ، والمرحلة الثانية يسميها « مرحلة الإبطال » حيث كان الفن هو الوسيلة لتمجيد الإبطال واعمال السادة الاحرار ، وهذا ما نجده في الفن اليوناني « هوميروس » ، والفن الروماني ، والمرحلة الثالثة يسميها مرحلة الحرية ، حيث تسود الحقوق المدنية والسياسية ، وتتقدم الفنون في هذا العهد ويصبح الفن هو وسيلة التعبير عن الحياة اليومية ، لكن هذه المرحلة لا تطوّر ، إذ يلب الصراع بين الأغنياء والفقراء ، فتسود الفوضى وتنتهي دورة المراحل الثلاث لتبدأ دورة جديدة تمر بنفس المراحل السابقة (١٠) .

ونلاحظ في الاتجاهات السابقة أنها تشترك في افتراض تغير بطيء ، لا ينقطع على غرار ما يحدث في عمليات نمو الكائنات الحية ، وتفترض أن تاريخ الفن وتطوره يتم بمعزل عن الفرد والحالة العامة للعالم ، وكان هناك قانونا حتميا معدا سلفا لتاريخ الفن . ولكن اذا تأملنا في فلسفة هيغل الجمالية سنجد أنه قدم مفاهيم مختلفة عن تاريخ الفن وتطوره ، تعتمد على منهجه الجليل بدلا من الاعتماد على الاستمرار والنمو الحيوي وقد عرض هيغل لتحليله الخاص بشكلا تاريخ الفن وتطوره في القسم الثاني من كتابه « محاضرات في الفن لجميل - الاستطبيق » ، تحت عنوان : « تطور المثال في الأشكال الخاصة من الجمال الفني » (١١) .

Development of the Ideal into the Particular Forms of Beauty of Art.

(٩) المصدر السابق ، ص ٣١ .

(١٠) د. عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتماع الجمالي ، القاهرة ١٩٥٨ ،

ص ٥٦ - ٥٧ .

Hegel : Aesthetics, Vol. 1, p. 299.

(١١)

ويحاول في هذا الجزء تفسير تاريخ الفن وتطوره بناء على الأسس التي قسمها في تحليل ميتافيزيقا الجميل وفلسفة الفن - كيمثيل هذا الجزء من جماليات هييجل الجانب الموسوعي ، فهو يقوم فيه بمهمة مزدوجة ، اذ يقيم تحليلا حضاريا لتاريخ الفن ، من ناحية ، ويستثمر هذا التحليل الحضارى في رصد المظاهر والأشكال المختلفة لتطور الفن منذ بداياته الأولى ، من ناحية أخرى ، ولذلك فإن العلاقة الجدلية بين الفن والحضارة التي أشرنا إليها بشكل مجرد في الفصل الثالث من هذا البحث تتعين هنا في أشكال ومظاهر مختلفة ، بل أن هييجل يربط بين سيادة نوع ما من الفنون بالهجرة التاريخية التي تعبر عن هذا الفن ، ويعبر هذا الفن بدوره عنها ، بل ويمكن القول أن تاريخ الفن هو التمثيل الحسى لتاريخ الوعى وتطوره عند هييجل .

وهييجل يرى أن فن العبارة Architecture يعبر عن المرحلة الرمزية أكثر من غيره من الفنون ، وكذلك فن البحث يعبر عن المرحلة الكلاسيكية ، أما المرحلة الرومانتيكية فقد عبرت عن نفسها في فن التصوير Painting والموسيقى والشعر ، وهذا لا يعنى أن مشكلة تطور الفن مرتبطة بنوع معين من الفنون ، وإنما يرى أن هناك فنا أقدر من غيره على تمثيل هذه المرحلة ، ولذلك فهو فى كل مرحلة يشير إلى الفنون المختلفة ، ويعمل نشأة بعض الفنون التي لم تكن موجودة من قبل ، فالرواية التي لم تكن موجودة فى العصور القديمة ، كفن قائم بذاته ، هى - من وجهة نظره - جزء من الواقع الحضارى للفن الرومانتيكى ، الذى يشهد انسلاخ الفرد واغترابه عن الكل الاجتماعى الذى ينتمى إليه ، فهو يربط بين الاغتراب Alienation وبين نشأة البشر ، فنثرية الحياة الاجتماعية والحضارية هى سبب لأشكال الفن وتطورها ، ولهذا لابد من فهم هذا الترابط الجدلى بين الفن والحضارة ، التى تعنى لديه مختلف النظم الاجتماعية والاقتصادية والأعراف والدين ، لأنه يربط بين استخدام الأدوات وبين بدايات الفن . ولذلك نجد هييجل يكرر - فى محاضراته فى فلسفة الفن الجميل - ما سبق أن أورده فى « فلسفة التاريخ » و « فلسفة الدين » وهو يشرح دلالات الفن العميقة فى العصور المختلفة ، بل ان تحليله للصورة الرمزية للفن The Symbolic Form of Art - على سبيل المثال - يرتكز الى تحليله « للعالم الشرقى » الذى سبق أن قلناه فى محاضراته فى « فلسفة التاريخ » ، والدين فى الشرق فى « فلسفة الدين » .

ولكى أظهر الشكل التركيبي المعقد الذى يعرض هيجل به أفكاره عن تاريخ الفن ، فأننى أشير الى الخطة لعامة لهذا الجزء من محاضرات هيجل ، فهو يقسم الجزء الخاص بتاريخ الفن وتطوره الى ثلاثة أقسام رئيسية ، يوضح فيها التقسيمات الفرعية العديدة لكل صورة من صور الفن ، ولا بد أن نعى أن هيجل لا يختزل تاريخ الفن من خلال حديثه عن الفن الرمزي (*) والفن الكلاسيكي والفن الرومانتيكي ، لأن هذه الأنماط السابقة تقدم صوراً لتصور الإنسان عن الفن ، ويخفى كل نمط بتقسيمات فرعية عديدة ، فالصورة الرمزية للفن - مثلاً - تنقسم الى ثلاث صور من الفن الرمزي وهى الرمزية اللاوعية Unconscious Symbolism ورمزية الجبل Symbolism of the Stblime والرمزية الواعية Conscious Symbolism وكل صورة تحتوى على ثلاثة نماذج ، وكل نموذج يقدم له هيجل ثلاثة تطبيقات من الدين والتاريخ والفن الذى كان سائداً فى هذه الحقبة . وهذا يعنى أن اختزال الفن فى هذه الصور الثلاث للفن - دون الإشارة الى تعيينها الواقعى فى الأعمال الفنية - هو تسطيط للفكرة الهيجلية عن تاريخ الفن التى تتميز بالغنى والعمق الشديدين .

ولا بد أن أشير - بادئ ذى بدء - الى أن التطور الذى يقدمه هيجل للفن فى ثلاث مراحل هو « أساساً تطور عقلى ، أو تطور منطقى ، وهو بما هو كذلك ، فلا علاقة له بالزمان » (١٢) لأنه يركز فى فلسفة تاريخ الفن وتطوره الى فكرة منطقية أصيلة فى نسقه الفلسفى العام ، وهى قضية « وحدة المضمون والشكل » Content and Form فالعلاقة بين الشكل والمضمون هى التى تحدد لنا صور أو أنماط الفن الثلاثة ، من

(*) الحقيقة أن تسمية أى فن لعصر من العصور بالفن الرمزي أو الكلاسيكي أو الرومانتيكي لا تعطى المعنى الذى يقصده هيجل ، لأنه يقصد أن أشكال الفن وصوره فى أى عصر قد تتميز بالرمزية أو الكلاسيكية أو الرومانتيكية ، بناء على تعريفه لكل مصطلح من المصطلحات الثلاثة التى سوف أتوقف عندها ، ولذلك فالاصوب أن نقول « الصورة الرمزية للفن » - مثلاً - كما جاء فى الترجمة الانجليزية : See : Hegel , op. cit., pp. 299-300. وأما أن نقول (الفن الرمزي) ، فهذا لا يطابق ما يقصده هيجل ، رغم أنه شائع فى الكتابات التى تناولت الفن عنده ، ولذلك فإن هيجل لا يفرق وجود هذه الصور من الفن الرمزي الكلاسيكي والرومانتيكي متجاورة معاً فى عصر واحد كما هو الحال فى الكثير من الإبداعات المعاصرة ، التى يمكن تصنيف هذه الصور المختلفة فى الإبداعات الفنية ، بحيث نجد أنماط الفن متجاورة جنباً الى جنب .

(١٢) ستيس : فلسفة هيجل (الترجمة العربية) ، ص ٦١٥ .

حيث تعبيرها عن الفكرة ، كما سيتضح هذا فيما بعد ، ولقد عبر هيجل عن الوحدة المنطقية والأنطولوجية للشكل والمضمون ، حين تناول نظرية الماهية Theory of Essence وحين تناول الظاهر Appearance وحين تحدث أيضا عن مقولة التضاييف Correlation بوصفه تعبيراً عن الداخل والخارج ، فكل منهما يتضمن الآخر تماما ، ولذلك فهو يرى « انه من المحال الفصل بين المضمّن والشكل ، لأن مضمون القصيدة مثلا هو الذى يعين شكلها ، والشكل هو المضمون ، وهما فى وحدة واحدة » (١٣) ، وقد أشار هيجل أيضا الى وحدة الشكل والمضمون فى محاضراته فى فلسفة التاريخ ، حين تعرض الى نقد الطريقة البرجماتية فى كتابة التاريخ ، وكان أهم خطأ وقعت فيه هذه الطريقة ، أنها تفصل بين الداخل والخارج (١٤) ، وهذا يعنى أن الفكرة الرئيسية التى يعتمد عليها هيجل فى تفسيره لتطور الفن مستمدة أساسا من مذهبه العام ، ووثيقة الصلة بمنهجه الجدل ، وهذا ما يؤكد ارتباط فلسفته فى الفن بمجمل فلسفته العامة أو تطبيقا لها ، ويعتمد هيجل على « فكرة الجمال » أيضا بوصفها أساسا لتفسير تاريخ الفن ، لأنه يرى أن دراسة تاريخ الفن وتطوره تعنى الانتقال من الفكرة الكلية الى الأشكال الجزئية التى تعبر عن تعين الفكرة وتشخيصها ، لأن الفكرة هى مضمون الفن ، الذى يتخذ بدوره الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور الفكرة أو المضمون. ولذلك فإن الشكل لا يبلغ المثلى الا حين يكتمل المضمون ، وهذا لا يتحقق ، لأن الوحدة الكاملة بين المضمون والتجسيد المادى لا تتحقق دوما (١٥) ، لهذا فالعلاقة بينهما هى لثنى تقسم لنا الأنماط الثلاثة للفن .

وقد عبر هيجل عن هذا حين بين أن الأشكال الفنية يكمن أصلها فى الفكرة ، لأن الفكرة تؤكد ذاتها ، وتخرج الى حيز الوجود واسطة هذه الأشكال ، ولهذا فإن الأشكال الفنية تختلف وتتغير تبعاً لاختلاف الفكرة الكلية ، بمعنى أن اختلاف الأشكال الفنية خلال الحضارات ينتج - أساسا - من اختلاف الفكرة الكلية التى تعبر عنها هذه الأشكال ، وما دامت الفكرة هى التى تسبغ على الشكل الخارجى المدلول الداخلى ، فإن حين تواجهنا أشكال فنية ناقصة الشكل ، أو لا تطابق المثال ، فلا يجب أن نعتقد أنها أعمال فاشلة بالمعنى العام ، أى لا تعبر عن شئ ، أو لم تقلع فى الارتقاء

(١٣) المصدر السابق ، ص ٢٨٠ وما بعدها .

(١٤) هيجل ، محاضرات فى فلسفة التاريخ ، للترجمة العربية ، الجزء الاول .

ص ٦٧ وما بعدها .

(١٥) ستينس : فلسفة هيجل ، ص ٦١٥ .

الى مستوى ما يجب أن تمثله ، لأن الشكل الناقص يعبر عن حقيقة ناقصة أو فكرة أو مثال غير مكتمل ، فالنقص أو الكمال مرتبطان بدرجة الحقيقة التي تنطوي عليها الفكرة ذاتها ، فالمضمون لابد أن يكون حقيقيا وعينيا في ذاته ، قبل أن يتمكن من العثور على الشكل الذي يناسبه (١٦) .

ويميز هيجل من هذا المنظور بين ثلاثة أشكال رئيسية : النمط الرمزي ، والفكرة هنا لا تزال تبحث عن تعبيرها الفني الحقيقي ، لأنها لا تزال مجردة وليست متعينة ، ولم تحمل في ذاتها عناصر تظاهرها الخارجي (١٧) ، لهذا لا تحدد ، لا تقوى الفكرة على اخراج الشكل الكامل ، وهي تتعسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها ، لأن علاقتها بالواقع الخارجي - وهو الطبيعة وأفعال البشر - هي علاقة تنافر يرجع الى عدم اكتشاف المبدأ الباطني المصور فيها ، فعلاقة الفكرة بالأشكال الخارجية المستمدة من الطبيعة هي علاقة مصطنعة، وهي تتخذ من الأشكال الطبيعية دعوًا وتضخمها لكي تحاول أن تقرب بين نفسها وبين الطبيعة ، وفي رأيه أن هذا النمط من الفن يوجد في الأعمال الفنية التي تركها أهل الشرق القديم مثل الهند والصين ومصر ، ذلك لأن أفكارهم الميثولوجية - التي تضمنتها أعمالهم الفنية - لم تكن محددة ولا معقولة .

ولكن الفكرة - بحكم طبيعتها الجوهرية - فانها لا تظل على نفس الدرجة من تجريد الأفكار وعدم تحديدها وغموضها ، وهي في حد ذاتها ذاتية حرة لا متناهية In Itself Free Infinite Subjectivity (١٨) وهي تدرك ذاتها على أنها روح والروح تتحرك وتحدد نفسها بذاتها ، وفي عملية هذا التحديد الذاتي تجد لنفسها الشكل الخارجي المناسب لها ، ومن هذه الوحدة المتناغمة بين المضمون والشكل ، أي الائتلاف بين لفكرة ومظهرها الجسي ، يتحقق النمط الثاني للفن وهو صورة لفن الكلاسيكي ، وفي هذا النمط يمكن للفكرة أن تكشف عن مبدأ الفردية والروحانية Spirituality من خلال الشكل الانساني ، حيث يصبح الشكل حقيقة حسية وجسمانية ، وتنتفي مظاهر التعارض الذي كان يسود النمط الرمزي ، ولكن لابد أن نلاحظ أن الروح معبودة - في هذا

Hegel : op. cit., vol. I, p. 300.

(١٦)

Ibid : p. 300.

(١٧)

Ibid : p. 301.

(١٨)

النمط - بشكل واحد محدد هو الشكل الانساني ، ولذلك تظهر الحاجة الى ظهور الروح المطلق اللانهائي ، في النمط الرومانتيكي الذي يبلغ الروحانية الخالصة (١٩) .

والفكرة - في هذا النمط - تدرك ذاتها بوصفها روحا مطلقا ، وبالتالي لا يستطيع تحقيق ذاته تحقيقا كاملا في الأشياء الخارجية ، على أساس أنه خال من كل تحديد ، ولا وجود للفكرة الا من حيث هي روح ، ولذلك فهو يتجاوز الأشكال الحسية المحدودة ، وتعلو على الأشكال الخاصة بالعالم الواقعي ، وتتحقق في عالم الوعي الباطني (٢٠) ، ولذلك يتميز النمط الرومانتيكي بأن الشكل يبدو غريبا عن الفكرة بعد أن كان مؤتلفا بها في النمط الكلاسيكي .

وعلى هذا النحو نتبين أن المادة (أو التجسيد) إذا كانت تطفئ على الروح (أو المضمون) ، فإن هذا يعطينا نمطا من الفن هو الفن الرمزي ، ما التوازن والوحدة الكاملة بين المادة والروح فإن هذا يعطينا الفن الكلاسيكي ، أما طغيان الروح على المادة ، فإن هذا يعطينا الفن الرومانتيكي . ويتميز كل نمط بخصائصه المستمدة من ميثافيزيقا هيكل في علاقة الفكرة بتجسيدها الخارجي ، وسوف نلاحظ أن لكل نمط مجرى يتطور من خلاله ، بحيث يسلم كل نمط الى النمط الآخر وإذا كانت هناك بعض الفنون تجد نفسها في نمط دون آخر ، فهذا لا يعني استبعاد وجود سائر الفنون في كل الأنماط ، لكن يمكن القول « بأن العبارة بالذات تجد مبدأها المنطقي في النمط الرمزي ، كما يجد النحت مبدأه المنطقي في النمط الكلاسيكي ، ويرجع مبدأ الفنون الرومانتيكية - التصوير والموسيقى والشعر - الى الحضارة الغربية المسيحية التي تضمنت تصورا روحانيا للالهية يعلو على الأشكال الحسية للعالم الواقعي » (٢١) .

Ibid : p. 301.

(١٩)

Ibid : pp. 301-2.

(٢٠)

(٢١) د- أميرة حلمي مطر : قلعة الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ،

١٩٨٤ ، من ١١٧ - ١١٨ .

١ - الصورة الرمزية للفن :

يبدأ هيجل حديثه عن الرمزية (*) بتحديد المعنى المصطلح بشكل يمثل بداية الفن من الناحية التاريخية The Symbol عام ، فيرى أن الرمز ومن الناحية الفكرية ، وقد تميز به الشرق بوجه خاص ، ولم يصل البنا الرمز إلا بعد أن مر بتحويلات عديدة (٢٢) ولكن قبل أن يستطرد هيجل في تحليله لمصطلح الرمزية ، نجلده يتوقف عند معنى الرمز بشكل عام ، لكي يفرق بين دلالاته في الفن ، ودلالاته في المنطق ، ولذلك يقول : « إن الرمز هو شيء خارجي مباشر ، يخاطب حدسنا بصورة مباشرة ، ولكن هذا الشيء لا يقبل كما هو موجود فعلا ، لذاته ، وإنما بمعنى أوسع وأعم كثيرا » (٢٣) ، ولذلك فهو يميز بين مدلول Meaning الرمز وتعبيره ، فالمدلول يرتبط بتمثيل موضوع ما ، مهما كان مضمونة ، أما الجانب التعبيري للرمز فهو يعبر عن وجود حسي أو صورة ما .

ويحلل هيجل المعاني المستخلصة لكلمة « رمز » ، استخداما لبعض اصوات اللغة للإشارة إلى أشياء معينة ، والرمز - في هذه الحالة - لا يعطينا في ذاته وإنما لكونه اشارة sign تشير إلى شيء معين ، والفرق بين اللغات يكمن في أن التمثيل الواحد ، تعبر عنه أصوات شتى ، فالشجرة تشير إليها بالفاظ تختلف من لغة إلى أخرى ، بينما معنى أو موضوع التمثيل واحد ، ويلاحظ هيجل أن العلاقة بين اللفظ وما يشير إليه هي علاقة تمسقية ، بمعنى أنه ليس هناك تداخل عيني بين اللفظ وما يشير إليه ، بينما نجد في الفن أن الرمز يستلزم وجود علاقة قرابة ، أي فيها تداخل عيني بين المدلول والشكل ، بينما نجد أن الرمز في اللغة هو اشارة لموضوع أو تمثيل ما دون تداخل بينهما (٢٤) . ويرى هيجل أنه

(*) يستخدم هيجل مصطلح الرمزية بشكل مختلف عما هو سائد عن الرمزية كاصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي ، فما يفهم من هذا المصطلح في الدراسات الجمالية المعاصرة هو الاتجاه الفني الذي ساد أوروبا الغربية بعد اضمحلال واقعية القرن التاسع عشر ، ولذلك فإن الدراسات التي تهتم بالرمزية تميز بين تاريخ الكلمة التي تعود إلى العصور اليونانية القديمة ، وبين تاريخ مفهوم الرمزية الذي تستخدمه الآن ، للدلالة على الأعمال الفنية التي يؤمن مبدعوها بأن طبيعة الفن هي طبيعة رمزية في الأساس ، بمعنى أن الفن لا يقصص عما بداخله كاملا وإنما يوحي به ، ومن أبرز ممثلي الرمزية يودليو ، ومالامي ، ورامبو ، أما معنى المصطلح عند هيجل فهو مستمد من فلسفته حول الفكرة والنشال في الفن كما سيأتي شرح ذلك .

Hegel : op. cit., p. 303.

(٢٢)

Ibid : pp. 303-304.

(٢٣)

Ibid : p. 304.

(٢٤)

الرمز قد يستخدم كوسيلة للتعبير ، وماهية الرمز - حينذاك - هي أنه يوحى بالمعنى المراد التعبير عنه ، ولكنه لا يفصح عنه . كما هو الحال حين يتخذ الأسد زمرا للقوة ، والمثلث زمرا للفكرة الدينية عن التثليث . وهكذا فإن الرمز يقوم بدور التجسيد المادى فى حين يكون مفزاه هو المضمون ، ولذلك لا يرمز للرمز - لكن يكون حقيقيا - أن يكون له لون من الصلة الروحية مع مفزاه . بحيث يكون الرمز محتوى على مضمون التمثيل الذى يريد أن يشير إليه . فمثلا إن الأسد حين يشخه زمرا للشجاعة ، فإن فى الأسد بعض الصفات التى تؤهله لكونه يرمز الى هذه الصفة ، ولكن توجد صفات أخرى لديه لا تتطابق مع الشجاعة مثل المكر والخداع (٢٥) . وهذا يعنى أن الشكل الرمزي فى الفن يتطابق - من جهة - فى صفة ما مع التمثيل الذى يرمز اليه - ، ومن جهة أخرى - ينطوى على صفات مستقلة تمام الاستقلال عن الصفة المشتركة بينه وبين ما يدل عليه .

ويترتب على هذا أن الرمز له معنى مزدوج ، لأن علاقة الرمز بالمعنى والمدلولات التى يشير إليها هى علاقة واحدة بمتعدد ، ومثال ذلك أن صورة الأسد لا تحصر فىنا المعنى فقط من حيث هو رمز ، بل تقدم لنا أيضا لموضوع نفسه - وهو الأسد - فى وجوده الحسى . ولذلك يفرق هيجل بين الرمز والتشبيه Symbol and Comparison فمثلا حين يهتف كارل مور (بطل مسرحية اللصوص The Robbers لشرلر) حين تغيب الشمس - هكذا يموت البطل Thus dies a hero ، نجد أن المدلول مفصول بكل وضوح عن التمثيل الحسى ، بمعنى أنه غروب الشمس لا يتضمن المعنى الثانى الذى يقصده الفنان ، لكنه هو الذى يضيف من عنده أن غروب حياة البطل مثل غروب الشمس (٢٦) .

ولكن فى بعض التشبيهات الأخرى لا نستطيع أن نرى هذا الانفصال ، وتلك العلاقة بين الرمز والمدلول تمثل هذا الوضع ، ولكن نلاحظ أن الترابط بين الجانبين يظل موجودا ، والتشبيه هو ابتكار ، وأصبح بذاته ، لأنه يحمل فى ذاته مدلوله ، ولهذا فإنه التشبيه يعتبر مجرد صورة

(٢٥) يشير هيجل أيضا إلى أن هناك بعض الألفاظ التى لا تشير إلى مدلولات حسية ، وإنما تشير إلى أنشطة ذهنية ، تستثير فى الإنسان فعل هذه الأنشطة مثل Begreifen, Schliessen كلمة

See : Hegel : op. cit., p. 306.

Ibid : p. 307.

(٢٦)

لا يجوز تأويلها حرفيا وإنما على ضوء لدلولها ، بينما نجد انرمز يفقد معناه المزدوج الذى يحتفظ به التشبيه بين الرمز والمدلول ، لأننا - عادة - حين نستخدم بعض الكلمات كمصطلحات متفق عليها ، فإننا ننسى استقلال الرمز ودلالته الخاصة ، ونكتفى بالتمثيل الحسى المباشر الذى تشير اليه هذه الألفاظ فمثلا « حين يرى المسيحي المثلث على جدار كنيسة ، فإنه لا يفكر فى المثلث بوصفه شكلا هندسيا ، وإنما بوصفه رمزا أو إشارة للتثليث المقدس » (٢٧) - وهذه - يعنى - من وجهة نظر هيجل - أن الرمز يكتسب دلالته الاصطلاحية فى الجماعة أو المجتمع الذى ينتمى اليه هذا الرمز ، بينما قد لا يكتسب الرمز نفس الدلالة فى مجتمعات أو حضارات أخرى ، ومثال ذلك ، أن الإنسان المعاصر حين يتأمل الأشكال الفنية لحضارات فارس القديمة والهند ومصر ، فإنه لا يستطيع أن يفهم دلالتها وتبدو له كأنها عصية على التفسير ، لأن جميع تلك الأشكال والصور لا تعنى له شيئا فى حد ذاتها ، ولذلك يحاول أن يبحث عن مدلولها من خلال التنقل بفكره الى ما وراء هذه الأشكال فى واقعها المباشر ، والواقع أن هذا ليس خاصا بالأشكال الفنية لدى شعوب الشرق ، بل إنه قد تملكنا حيرة مماثلة أمام الأعمال الفنية ، رغم أن الفن الكلاسيكى - يحكم طبيعته التى تعنى التطابق بين المدلول والشكل - لا يحتوى على أى جانب رمزى ، بالمعنى الذى حددته هيجل للرمز ، لأن الوضوح والشفافية من سماته المميزة بحيث يكون المعنى هو المدلول الذى يوحى به المظهر الخارجى ، ويرجع هيجل السبب فى ذلك الى أن الأعمال الفنية بشكل عام تحتوى على بعد ما رمزى ، يوحى ولا يفصح بشكل مباشر عن المقصود .

ويقودنا هذا الى التساؤل التالى : كيف يمكن تفسير الرمز فى الأساطير التى تركتها لنا الشعوب القديمة ؟ ، هل تقبل الأسطورة كما هى ؟ أى كما تبدو لنا بشكل خارجى ، أم نفترض أن هذه الأسطورة تخفى مدلولاً أعمق ؟

ويرى هيجل أن هناك اتجاهين حول هذه القضية ، الاتجاه الأول : يرى أنه ينبغى أن تقبل الأسطورة كما هى دون البحث عن مدلولها ، لأنه لا بد أن ننظر الى الميثولوجيا من وجهة نظر تاريخية ، والأساطير - نتيجة لوجهة النظر التاريخية - تبدو مكتفية بذاتها ، وتبرز للعيان مدلول تمثالاتها دونما حاجة الى أى مجهود تفسيرى . أما الاتجاه الثانى : فلا يكتفى بالمظهر الخارجى للبحث للأشكال والقصص الأسطورية ، ويرى أنها تنطوى على معنى أعمق ، ومهمة الباحث فى علم الأساطير *Mythology*

أن يكشف عن المعنى البعيد في أعماق الأسطورة ، وبالتالي فإن هذا الاتجاه ينظر للأساطير بوصفها ابتداء رمزي ، بمعنى أن الأساطير من ابتداء الروح ، ولذا فهي تنطوي على مدلول عميق ، وعلى أفكار عامة حول طبيعة الله ، حتى لو تشبكت في مظهر غريب (٢٨) . ويشير هيجل إلى فريدريك كرويزر F. Creuzer (١٧٧١ - ١٨٥٨) (*) بوصفه ممثلاً لهذا الاتجاه الثاني ، لأنه حاول تأسيس علم الرموز Symbolology أو دراسة التمثيلات الميثولوجية من زاوية البحث عن العقلانية الباطنية مدلولاتها ، ويؤسس كرويزر وجهه نظره على أساس أن الأساطير واقتصاص الخرافية هي من نتائج الفكر البشري ، وهذا الفكر حين يتناول الآلهة ، فإنه يرتقي ببعض تسخر العنصر الديني إلى دائرة عليا ، يغلو عنها العقل هو مبدع الأشكال ، بالرغم من أن العقل لا يزال عاجزاً عن الإبانة عن ذاته ، والتعبير عنها على نحو مطابق تمام المطابقة (٢٩) .

وموقف هيجل من هذين الاتجاهين هو أنه يجمع بينهما في رؤية جبلية ، فهو حين يتفق مع كرويزر - فيما ذهب إليه ، فإنه يأخذ عليه أنه لم يدخل في اعتباره الظروف التاريخية المختلفة المصاحبة لنشأة الأساطير ، ولذلك انصرف - أي كرويزر - إلى تبرير مختلف الأساطير ، وتبرير ابتداءات الإنسان الروحية دون أي سند تاريخي ، ولذلك فقد وقع فيما وقعت فيه الأفلاطونية الجديدة حين أضفت على الأساطير مدلولات غريبة عنها ، وأستقطت عليها أفكاراً ليس لها وجود في الواقع التاريخي ، حين حاول تفسير الأساطير واستخراج المعاني الباطنة فيها دون الالتفات للظروف التاريخية .

وإذا كان هيجل يسلم بأن الأساطير (الميثولوجيا) تشتمل على مضمون عقلائي ، وعلى تمثيلات دينية عميقة ، فإنه يتساءل : هل يمكن اعتبار كل أسطورة ذات طابع رمزي ؟ ، كما يذهب فريدريك فون شليجل F. V. Schlegel (١٧٧٢ - ١٨٢٩) في رؤيته للفن ، حيث يرى أنه يجب أن نبحث في كل تمثيل فني عن طابعه الرمزي المجازي Allegory (٣٠) بمعنى أن شليجل يرى أن وراء كل شكل ميثولوجي.

Tbid : p. 310.

(٢٨)

(*) ف. كرويزر : فيلسوف الماني له دراسات عديدة في الميثولوجيا والتاريخ لدى الاغريق والرومان واسم الكتاب الذي يستشهد به هيجل هنا هو : الرموز والميثولوجيا لدى شعوب العصر القديم .

Symbolik und Mythologie (1810-1823).

Ibid : p. 313.

(٢٩)

Ibid : p. 311.

(٣٠)

فكرة عامة ، وهذه الفكرة اذا ما جردت من عمومييتها فانها تقسم لنا تفسير
بما يعنيه فعلا هذا الأثر الفني أو هذا الشكل الأسطوري ، ويرفض هيجل
وجهة النظر السابقة ، ويرى أننا اذا حاولنا أن نبحث عن الفكرة العامة
فى عمل فنى أو أثر أسطورى ، فاننا نجرد العمل الفنى من قيمته
وطابعه الخاص ، ويرجع هيجل سبب هذا الولوج بالتأويل فى تفسير
الأسطورة الى الاعتماد على ملكة الفهم Understanding التى تنزع الى
الفصل بين الصورة ومملولها ، وهى - بذلك - تفسر العمل الفنى من
أجل البحث عن الفكرة العامة (٣١) .

وقد استعرض هيجل هذه التصورات عن الرمز ، لكى يبين انه
لا يبحث فى الفن بوصفه رموزا وإشارات الى اشياء أو أفكار محددة ،
وانما لكى يجيب على التساؤل التالى : الى أى حد يمكن اعتبار الرمز شكلا
من أشكال الفن ، وذلك من أجل فهم العلاقات الفنية التى تقوم بين الشكل
والمملول ، وكما تبرز فى الفن الرمزى .

ولابد أن نعى أن هيجل لم يقصد أن يفسر الانتاج الفنى بكامله فى
كل العصور تفسيراً رمزياً ، كما فعل شليجل ، وانما يريد أن يحدد دائرة
الصورة الرمزية للفن ، ولذلك يرى هيجل أن فن النحت الاغريقى ليس
تمثيلاً رمزياً ، وانما هو يجسد الوحدة العينية بين المداخل والخارج ،
المضمون والشكل وذا حاولنا أن نطبق وجهة نظر كرويزر أو شليجل فى
البحث عن الفكرة العامة وراء أى فن وليكن النحت الاغريقى القديم ، فاننا
نفسر العمل الفنى ذاته ونحنيه جانبا من أجل البحث عن الرمز الذى يعبر
عنه العمل الفنى .

ويعتقد هيجل أن الفن الرمزى يمثل مرحلة ما قبل الفن ، لأنه كان
يقدم مدلولات مجردة ، لم تتفرد فى أشكال خاصة بعد ، ولذلك اذا أردنا
أن نقسم تعريف هيجل للفن الرمزى ، سنجد أنه يقسم أكثر من تعريف
له ، فى أكثر من موضع ، فهو يعرفه - حيناً - بأنه « التطور المداخل
للفن ، الذى يمكن استنباطه من مفهوم المثال المتكلم نحو الفن
الحقيقى » (٣٢) ، ويعرفه حيناً آخر - بأنه - أى الفن الرمزى - وهو
الصراع الذى يخوضه الفن الحقيقى ضد المضمون الذى لا يزال يفلت من

(Every Artist Representation an Allegory).

(٣١)

Ibid : p. 312.

Ibid : p. 314.

(٣٢)

سيطرته ، وضد الشكل غير المتطابق مع المضمون ٠٠٠٠ أى أنه صراع متواصل ضد تنافر الشكل والمضمون ، ومختلف مراحل هذا الصراع ليست مراحل متنوعة للرمزى ذاته ، بقدر ما هي مراحل شتى للتعارض بين الروحى والحسى (٣٣) .

ويمكن أن نلاحظ أن هيجل ربط بين النمط الرمزى من الفن ، وبدايات الفن ، وبين تنامى الوعى الانسانى فى سعيه نحو ادراك المطلق ، ويتضح هنا حين يربط هيجل بين الاشكال الاولى الرمزية للفن ، وبين محاولة الانسان فى تجويل التمثيلات الطبيعية الى صور قابلة لأن يدركها الوعى المباشر ، لكي يقدم الروح فى هذا الشكل المتوضع الذى يكون من صنعه هو ، ولذلك يعتبر هيجل ان التهيئة المباشر للطبيعية وعبادة الطبيعة وتقديس الأصنام ليست هي الفن بعد ، لأنها تقدم مرحلة من الوعى انبشرى لم يعقل فيها ذاته ، ولم يستطيع أن يدرك المطلق فى الطبيعة .

ولذلك يقول هيجل : « ان الفن فى جانبه الموضوعى - وثيق الصلة بالدين ، لأن الأعمال الفنية الأولى هي تمثيلات ميثولوجية ، والمطلق - بشكل عام - هو ما يعرض نفسه للوعى فى الدين ، مهما كانت تعييناته مجردة وفقيرة ٠٠٠ ولذلك فالفن هو أول تأويل تشخيصى للتمثيلات الدينية » (٣٤) . وهذا يعنى أن تصور الانسان للعالم الموضوعى لا يتم الا اذا تحرر الانسان من أسر المحيط المباشر - الذى يعيش فيه - لكي يتامله ، أى أن أول معرفة للانسان بالحقيقة تحدث حين ينفصل الانسان عن عبوديته للواقع المادى .

والغاية التى يسعى اليها الفن الرمزى عبر تطوره من الرمزية اللاواعية ، الى رمزية الجليل ، الى الرمزية الواعية هي ادراك الوحدة بين الشكل والمضمون ، وهذا لا يحدث الا بعد زوال الفن الرمزى وحلول الفن الكلاسيكى ، ولذلك فان الصراع ضد تنافر الشكل والمضمون يحث خارج وعى الفنان ، بمعنى أنه لا يعى عدم التطابق بين المضمون والشكل ، لأن الفنان فى هذه المرحلة يكون عاجزاً عن تمثيل الشكل الفعلى ، مما يترتب عليه أن يصادر الوعى الفنى قبلياً - على وحدة الهوية المباشرة بين المضمون والشكل ، بدلا من أن يدرك الفرق القائم بينهما (٣٥) .

Ibid : pp. 317-318.

(٣٣)

Ibid : p. 318.

(٣٤)

(٣٥)

(١) الرمزية اللا واعية « Unconscious Symbolism »

إذا كان هيجل يربط بدايات الفن بالصورة الرمزية ، أو على حد تعبيره ، بالرمزية اللا واعية ، حيث لم يتم تصور الشكل بعد كمحض صورة أو تشبيه ، وإنما كتعبير مطابق عن مضمون معين ، فإن هيجل يقسم ، لذلك ، الرمزية اللا واعية الى ثلاث مراحل ، والمرحلة الأولى يطلق عليها عنوان الوحدة المباشرة بين المدلول والشكل *Immediate Unity of Meaning and Shape* (٣٦) هي مرحلة لا تدخل في نطاق الفن ، وإنما هي تمهيد له ، وهم تتسم بالوحدة الجوهرية والمباشرة بين المطلق من حيث هو مدلول روحي وبين ظاهره الحسي ، وهي لا تدخل في نطاق الفن ، لأن هذا الترابط بين المطلق والظاهر الخارجى لا يحقق الفن وما ينبع مباشرة من مواضيع الطبيعة الواقعية ، لأن الالهى *Divine* يتبدى للراعى من خلال مظاهر الطبيعة ، ولذلك لا تتبدى الطبيعة كما هي فعلا ، وإنما تكون متحدة بالمطلق ، وبالتالي لا يكون هناك مجال للتمييز بين الداخلى والخارج ، لأن الداخلى لم ينفصل عن واقعه المباشر فى العالم الخارجى * ولذلك فحين نتحدث عن مدلول ما *A Meaning* فى هذه المرحلة ، فإن هذا يكون نابعا من تفكيرنا نحن ، الذى يفترض - دوما - أن الشكل المستخلم فى التعبير عن الروحى هو الغلاف الخارجى الذى يساعدنا فى فهم المضمون الداخلى ، بينما نجده شعوب الشرق القديم التى أنتجت هذه الآثار - فى هذه المرحلة - لم يكن لديها أى تصور عن هذا الفصل بين الداخلى والخارجى ، فهي لا ترى للمطلق أى وجود مستقل عن الظواهر المختلفة ، بل إن الظاهر بما هو كذلك هو الله أو الالهى فى الديانة اللاماوية *Lamaism* (*) يعتبر الانسان الواقعى ، كما هو موجود فى سماته الفردية ، الها وبيجل كاله (٣٧) ، كما أن ديانات طبيعية أخرى تعد الشمس والجبال والقمر وبعض الحيوانات كالبقرة ، هي موضوعات الهية ومقدسة (٣٨) .

Ibid : p. 323

(٣٦)

(*) وردت هذه الديانة فى كتاب هيجل « محاضرات فى فلسفة التاريخ » العالم الشرقى (الترجمة العربية ، من ٨٥ ، ويقصد بها الدين كروحى حركته ، الذى لا يتطور الى دولة ، ويقصد به الوجود للذات أو الوجود من أجل الذات *Sein fur sich* ويعنى به الوجود المستقل ، ويرى هيجل أن الروح والاله هي أمثلة لهذا الوجود اللامتناهى الحقيقى ، ومن ثم فهي وجود كذات .

Ibid : p. 324.

(٣٧)

Ibid : p. 324.

(٣٨)

وهذا التصور للوحدة المباشرة بين المحتوى والشكل ، نجده بشكل واضح في ديانة فارس القديمة لدى شعب الزند ، Zend People ، التي انتقلت إلينا تمثلاتها وفكارها ، من خلال كتاب Zend-Avesta . (**) فكما يذهب زرادشت ، فإن النور Idghit الطبيعي الذي يتبدى في الشمس والكواكب والنار يمثل المطلق الالهي ، وليست هذه الأشياء السابقة مجرد تعبير عنه أو صورة حسية له ، وإنما هي هو ، بمعنى أن الالهي والمطلوب لا وجود لهما - بصورة مستقلة - خارج النور ، فالنور ليس ممثلاً للخير وإنما هو الخير نفسه .

ويحلل هيجل هذه الوحدة من خلال شرحه للتصورات الأساسية للزرادشتية ، بوصفها المرحلة الأولى التي تؤدي إلى الرمزية ، ففي هذه المرحلة ، يتخذ الفن من الموضوعات الدينية شكل التمثيل الحسي ، الذي لا تكون موجودة فيه علاقة تنافر بين الشكل والمضمون ، على النحو الذي نجده في الزرادشتية ، لأنه حتى لو اعتبرنا أن النور من حيث هو وجود واقعي هو رمز يعبر تعبيراً صورياً عن السمات الطيبة والغيقة للعالم الطبيعي والعالم البشري ، فإن ذلك غير موجود في الزرادشتية ، وإنما هو تأويل من عندنا ، لأن الفصل بين النور بوصفه معنى كلياً وبين الأشياء الجزئية لم يكن موجوداً لدى المجوس ، وإنما النور يختص الكلي والجزئي معاً . . . وهو الخير الكلي والالهي الذي يظهر في كل الكائنات ، فالموضوعات كلها لها مدلول واحد ، ولا تختلف فيما بينها إلا من حيث هي أشياء ونجوم ، ونباتات ، وفي كل واحد منها يتظاهر الالهي بوصفه نورا أو ظلاماً (٣٩) ، أي أن هناك طابعا لا رمزي للديانة الزرادشتية يساهم في تقديم التأويل والتمثيل غير الفني لها ، وذلك لأن التصورات الموجودة في الزرادشتية من طبيعة عامة تماما ، لا يمكن أن يتمخض عن إنتاج أعمال فنية ، لأن الخير أو الالهي أو النور الذي تتحدث عنه الزرادشتية ليس متعبثاً في ذاته ، كما أن شكل هذا المضمون لا ينبثق عن الروح ، بمعنى أن الإنسان في الزرادشتية يكتفى بالطبيعة كما هي لتمثيل الالهي والمطلق ، بل أنه يرى أن هناك وحدة لا تنفصم بين الطبيعي والالهي ،

(*) تحدث هيجل عن نيابة زرادشت في كتابه « محاضرات في فلسفة التاريخ »

في القسم الثالث من العالم الشرقي انظر الترجمة العربية للكثير امام (سبق ذكرها) ، ص ١٤٩ وما بعدها ، وتحدث هيجل عن ذلك أيضا في :

Hegel's Lectures on the Philosophy of Religion Eng., trans. by : E. B. Spiera, Routledge & Kegan Paul, London, 1962, Vol. I, p. 285.

Ibid : p. 326.

(٣٨) .

وبالتالى فليس هناك حاجة « للأنسا » لكي تبتكر أشكالا من عندها تعبر
 بها المطلق ، ونلاحظ أن هذا يناقض المفهوم الأساسى للفن عند هيجل ،
 لأنه يرى أن الفن يعنى عدم علم قبول الانسان للطبيعة كما هى ، وإنما يعنى
 ابتكار الانسان أو الروح للمتمثيل الحسى وخلقها وتشكيله كما سبق أن
 اوضحت هذا ، ولذلك فإن الزرادشتية لا تهدف الى شيء - عند هيجل -
 سوى الطهارة Purity ، أى تحقيق ملكوت ارمزد Ormuzd (٤٠) .

ويرى هيجل أن هذه الوحدة الأولى بين الكلية الروحية والواقع
 الحسى هى التى ساهمت فى تشكيل قاعدة الرمزية فى الفن فيما بعد ،
 دون أن تكون هى نفسها رمزية ، ودون أن تتاح لها القدرة على ابداع
 أعمال فنية ، ولذلك ففي المرحلة الثانية من الرمزية اللا واعية يحل
 التمايز والصراع بين الشكل والمضمون محل الوحدة التى كانت سائدة
 فى الديانة الزرادشتية، وهذا ما نجده فى الرمزية الغريبة أو الوهمية (٤١)
 Fantastic Symbolism ، التى تمثل بدايات الفن ، لأن الانسان بدأ
 يستخدم خياله ، وينتج أعمالا فنية ، ولكنه لا يجلب المضمون موجودا
 كتمسكون فى الواقع المباشر وإنما يوجد مفضلا عنه . ولكن ليس معنى
 هذا أن الانسان دخل فى قلب الرمزية وإنما فى هذه المرحلة ، توجد
 للإبداعات التى تقوم بواسطة الخيال ، تدل على الطريق الذى يؤدى الى
 الفن الرمزى بالتجديد ، فعندما يظهر لأول مرة الفارق بين المدلول ونمط
 تمثيله ، لا تكون لدى الانسان سوى فكرة مبهمة ووعى مضطرب عن
 انفصال المدلول ونمط تمثيله ، وما يقصر هذا الابهام هو أن المدلول
 والشكل لم يدرك أى منهما تلك الدرجة من الشمول التى يحتوى كل
 منهما على تحقق الآخر ، وفى هذه المرحلة ترتفع المدلولات العامة فوق
 الظواهر الطبيعية المنفردة ، بعد أن كانت متحدة معها فى المرحلة الأولى ،
 ولكنها تظل - رغم ذلك - ماثلة للوعى فى شكل موضوعات طبيعية عينية ،
 وينتقل الانسان مجهودا مزدوجا ، لاضفاء صفة الروحى على الطبيعى ،
 من جهة ، ولكي يجعل الروحى محسوسا ، من جهة أخرى ، ولذلك يتجلى
 هنا - كل الغموض والغرابة اللذين ينطوى عليهما الفن الرمزى فى
 التراكيب التى يقدمها الانسان ، وهذه التراكيب تنم عن ادراكه بعدم
 تطابق صورته وأشكاله مع المدلول ، ولكنه لا يستطيع أن يفعل شيئا ،
 سوى تشويه الوجوه ، لذلك فإن العالم الذى نواجهه - فى هذه المرحلة -

Ibid : p. 332.

(٤٠)

Ibid : p. 332.

(٤١)

هو عالم تتبدى فيه الابتكارات والغرائب والعجائب ، دون أن يتضمن عملاً فنيًا ذا جمال حقيقي . ويرى هيجل أن أول محاولات الخيال وأغربها تلك التي تلتقي بها لدى الهندوس (الهندو القديم) Incient Indians الذين يكمن عيبهم الأساسى فى عجزهم عن ادراك المذلولات فى كليتها الواضحة ، وعجزهم عن فهم الواقع الموجود فى الشكل وهم لم يستطيعوا أن يرقوا الى مستوى تصور تاريخي للأشخاص والأحداث نتيجة لخلطهم بين المطلق والمتناهي (٤٢) .

ويحلل هيجل الفن الهندوسى من خلال تحليله للديانة الهندوسية التى تربط التمثل الدينى بالفن ، على أساس أن مضمون الدين هو الذى يقنم موضوعات التمثل الفنى لديهم ، ولذلك فهو يتحدث هنا عن ثلاثة موضوعات هى : مفهوم الهندوس عن البراهما The Indian Conception of Brahma والجسمية واللا نهائية والفاعلية فى التشخيص (Sensuousness, Bound Lessness and the Activity of Personifying)

ورؤى التطهر والكفارة (View of Purification and Penance) فالتصور الهندوسى عن البراهما يبين لنا أحد مظاهر شطط الوجدان الهندوسى ، فهو يتصور المطلق أو البراهما على أنه الكلى اللا متمايز واللا متميز ، وهو ذلك الالهى الاسمى الذى يفلت من الحواس والادراك الحسى ، ولا يصلح التفكير به أيضاً ، ولذلك فإن الطريقة الهندوسية فى التوفيق بين الآنا البشرى وبين وبين البراهما هى الصعود - بلا توقف - نحو هذا التجريد الأقصى . ويتم هذا عن طريق تدريبات روحية تهدف الى اامة كل ما هو حسى فى الانسان ، ولذلك كان الانسان قبل أن يفلح فى بلوغ درجته القصوى فانه يكون كل شيء قد تبخر وتلاشى ، لأن الرجل الهندى يرفع نفسه الى الالهية عن طريق انكار الذات والتكفير عن الذنوب ، واتخاذ موقف سلبي تجاه كل ما هو عيى (ويكتسب البرهمنى صفة للاتصال بما هو الهى بفضل انسياقه الى البراهمة ، بينما الطوائف الأخرى تطمح لبلوغ مرحلة الميلاد من جديد عن طريق اليوجا Yogis ومن أحد تدريباتها الأساسية أن يظل الانسان واقفاً اثنتا عشر سنة دون أن يجلس على الإطلاق حتى يصل الى مرحلة البرهمنى (٤٣) ونلاحظ أن الوحدة بين الانسانى والالهى لا تتحقق هنا الا حين يزول كل

Ibid : pp. 334-35.

(٤٢)

(٤٣) هيجل : العالم الشرقى ، الترجمة العربية ، ص ١١١ - ١١٢ وقد افاض

هيجل فى الحديث عن هذا القلق والشطط فى محاضراته فى فلسفة التاريخ .

شيء عن الإنسان : وعيه ، ومضمون العالم ، ومضمون شخصيته على حد سواء ، وهذا الثلاثي وهذا الفناء اللذين يصلان إلى حد غيبوية الوعي التامة ، إلى حد البلادة الكاملة هما أسس حالات الغبطة التي يفضلها يغتو الإنسان قادرا على الوصول إلى الله الأسمى وعلى صيرورته هو نفسه « براهما » . ونلاحظ أن هذا التجريد هو من عمق أشكال التجريد التي استطاع الإنسان ابتكارها ، وفرضها على نفسه ، كمبادئ نظرية وداخلية بحث الذي يؤدي - من وجهة نظر هيغل - إلى الموت الذاتي الذي لا يمكن أن يقدم أي موضوع يمكن للفن أن يصوره (٤٤) .

ونتيجة لهذا التجريد التام ننتقل دفعة واحدة من المتناهي إلى الالهي ، ومن الالهي إلى المتناهي من جديد ، والإنسان في الديانة الهندوسية يحيا وسط أشكال ووجوه تتوالد من التحولات المتواصلة والمتبادلة لهذين المظهرين ، ولذلك يقول هيغل عن الفن الهندوسي : « وكأننا نحيا وسط عالم من السحر ، يتلشى فيه كل شيء ، ويضمحل ، إذا راودتنا الرغبة في تثبيته ، ليتحول إلى تقيضه ، أو ليتضخم وينتفخ إلى حد التسطط والمغلاة (٤٥) » .

ويذكر هيغل ثلاثة أشكال تعبر عن الفن الهندوسي أولها مثال : الرامايانا Ramayana (يذكر هيغل عن الرامايانا أنها قصيدة غنائية من الملحمة الهندوسية المقدسة . انظر العالم الشرقي ص ٢٦ من الترجمة العربية) ومعلوم عنها أنها كتبت فيما بين القرن الخامس قبل الميلاد والقرن الخامس عشر بعد الميلاد ، ويدور موضوعها حول حياة راما Rama ملك ايودھيا ، الذي تجسّد فيه الإله فشنو ، حيث نجد فيها أن القرد هانومان Hanumani يفتد كاله ، وكذلك البقرة سابالا Sabala التي تعبد أيضا ، بالإضافة إلى أنه توجد في الهند أسر يختار المطلق رجلا منها ليقيم فيه ، وهذا الرجل يعبده كما هو كاله . ويرى هيغل أن التصورات الفنية الموجودة في الرامايانا ليست تصورات رمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، لأن عبادة القرد والبقرة والبرهمنى ليست رموز لعبادة الإلهي في الخيال الهندوسي ، بل هي الإلهي ذاته ، ولذلك لا نجد فيها شروط التمثيل الرمزي (٤٦) .

Hegel : Aesthetica, p. 336.

(٤٤)

Ibid : p. 336.

(٤٥)

Ibid : pp. 336-37.

(٤٦)

وثانيها : حاول الفن الهندوسي أن يجد حدا للتعارض بين كيفية تجسيد الكلى فى وجوه خصوصية حسية ، وذلك عن طريق المغالاة فى أشكال الفن مثلما فرط الهندوسيون وغالوا فى العبادات ، لأنهم تصوروا أن الشكل الخاص الذى يراد له أن يعبر عن مدلول كلى من خارجه ، لابد له أن يقدم فى مظهر مغالى فيه ، ولذلك نجده أعمالهم فى فن النحت والعمارة تلجأ الى التضخم الخرافى فى الحجر المكانى وإلى فضاغة أعضائه بعينها والاكتثار منها ، ولهذا نجد لديهم تماثيل بعلته رؤوس وأذرع كثيرة العدد . ويرى هيجل أن هذا المثال فى النحت والعمارة الهندوسية لا يعبر عن الرمز ، لأن التمثيل الرمزي بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، لا يسعى الى التشبيه المتطابق تماما بين الشكل والمسلول ، بل يبرز فقط بعضا من صفاته التى تبرز فكرة المدلول ، فمثلا الأسد يعبر عن الشجاعة ، ولكن توجد صفات أخرى فى الأسد تحفظ له استقلاله ، ولذلك فإن استخدام الأسد - فى الفن - وهو مجرد إشارة أو تلميح ، ولكن نلاحظ فى الفن الهندوسي - رغم أنه يفصل الكلى عن الجزئى - أنه يطلب وحدة الكلى والجزئى معا ، وبما أن هذه الوحدة لا تتحقق إلا فى الخيال ، فإن الفن الهندوسي يطلق العنان للخيال ويلغى الحدود التى تحيط بالأشياء الواقعية ، ليوسعها ويشوهها .

والخيال الهندوسي بإبداءه تلك الآثار المتوحشة والمختلة المتناظم ، لا يدرك الطابع السلبي لها ، بل يعتقد أنه قد محى وأزال التعارض بين المطلق والظاهر الخارجى ، بفضل انعدام الحدود والمقاييس . ولذلك لا تستطيع أن نصف هذه الأعمال بأنها رمزية أو جلية ، ولا يسعنا - كذلك - اعتبارها جميلة (٤٧) .

ثالثها : يعتقد هيجل أن أبرز ما حققه الفن الهندوسي من أشكال هو التشخيص Personification لا سيما فى صورة القسمات والمعاليم البشرية ، لكن هذا التشخيص لا يرجع الى الذاتية الروحية الحرة ، ولا يعبر عنها ، وإنما هى طريقة ساد استخدامها لتمثيل تعينات مجردة بكل عموميتها وكليتها ، أو لتمثيل موضوعات من الطبيعة . ولذلك فالفن الهندوسي لم يستخدم تشخيص الجسم البشرى فى التعبير عن الروح العينية ومضمونه الباطنى - وهو ما يصلح له فقط - وإنما استخدمه كمجرد رمز أو إشارة لشكل خارجى أو موضوع مجرد (٤٨) .

Ibid : p. 339.

(٤٧)

Ibid : p. 340.

(٤٨)

لهذا يرى هيجل أن التشخيص في الفن الهندوسي ليس ملائمة لتمثيل الحقيقة ، لأن الحقيقة في الفن تتطلب تطابق الخارج والداخل ، الفكرة والواقع ، يؤكد هيجل هذه الفكرة من خلال المقارنة بين الميثولوجيا الهندوسية ، ويخلص هيجل من هذه المقارنة الى أن الميثولوجيا الاغريقية تتخذ من الطبيعة مضمونها لآلهتها البشرية ، وهي عكس الميثولوجيا الهندوسية التي لا تكتفى بالتشخيص الشكلي والسطحي ، وإنما تتبدع أفراداً يتراجع فيهم الدلول الطبيعي المحض ، ويصدر المدلول البشري الذي يتجسد فيه هذا المضمون الطبيعي ، وهذا يعني التشخيص الموجود في الفن الهندوسي ليس رمزياً ، لأنه لا ينطوي بحكم طبيعته الشكلية والسطحية على أية علاقة جوهرية مع المضمون الذي يفترض أن يعبر عنه . وعلى الرغم من كل الأمثلة التي يذكرها هيجل من الفن الهندوسي ، مثل « براهما » في البحث الهندوسي ، حيث يصور على أنه كائن بأربع رؤوس وأربع أذرع ، والتي يرى أنها لا تقدم الفن الرمزي ، إلا أنه يعتبر أن الفن الهندوسي - رغم كل هذا - قدم المبادئ الأولى لكي تنتقل الى الرمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة .

ويستند هيجل في اعتقاده هذا ، الى أن الخيال الهندوسي مهما استغرق في تصوير الظواهر الحسية ، معتمداً في ذلك على القسوة والتشويه الذي لا نجد له نظيراً لدى أي شعب آخر ، إلا أنه لا يغيب عن نظره ذلك التجريد الروحي للآله الأعلى الذي يبدو كل ما هو فردي وحسي غريباً بالنسبة له . وهذا الانتقال من التجريد الروحي الى الفردي الحسي ، وهذا التحول من الفردي الحسي الى التجريد الالهي هو الذي يشكل الطابع النموذجي للتصور الهندوسي ويجعل التوفيق بينهما مستحيلاً . ولذلك ركز الفن الهندوسي - في أشكاله المتنوعة - على التجريد الروحي والتركيز الداخلي والعزوف عن العالم الحسي ، وهذا ما يتمثل في أبرز تعاليمهم الأساسية وهي الكفارة Penance والتأمل الطويل الذي يعتمد الانسان عن طريقه ، عن كل تعيين وكل تناء ، لكي يتحرر الانسان من تأثيرات الطبيعة وآلهة الطبيعة (٤٩) .

وفي المرحلة الثالثة من الرمزية اللاواعية، التي تمثل بدايات الفن، نلتقي بالرمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، وفيها يظهر العمل الفني الرمزي بخصائصه وسماته كلها ، ولا يعود - هنا - للأشكال والوجود وذلك الوجود الحسي المتداخل ، كما نجد في المرحلة الأولى التي تتمثل

في الديانة الزرادشتية ، وكذلك لا يعود الخيال المبدع يسعى الى تدارك
عزم مطابقة الحسى الجزئى مع الكلى الالهى ، كما فى الفن الهندوسى ،
وانما الرمز فى هذه المرحلة الثالثة ابداع فنى يهدف الى عرض ذاته فى
خصبوصيته والى التعبير عن مدلول عام . وفى هذه المرحلة ، يصبح المطلق
- لأول مرة - عينيا ، أى هو وحدة تضم التبعينات المختلفة للإله الواحد ،
ولذلك يحدث الترابط بين الداخل والخارج الذى كان مفقدا فى المراحل
السابقة (٥٠) .

ويعتبر الفن المصرى القديم - خير مثال - للتعبير عن هذه المرحلة ،
ويرتكز الفن المصرى القديم فى تعبيره الى بعض الأفكار الأساسية ، وأول
هذه الأفكار ، فكرة الموت Death التى كانت تحتل مكانا بارزا فى الديانة
المصرية القديمة ، فالموت لديهم كان يمثل سيورة الحياة ، لأنهم كانوا
يعتقدون أن كل شىء يسير فى الطريق الذى يقود الى الانطفاء التنزيحى ،
والموت ، ولذلك كان المصريون يمجدون الألم ويعظمون الموت ، على أساس
أن موت كل ما ينحل فى عداد الطبيعة يعتبر طورا ضروريا فى حياة
المطلق (٥١) ، فلكى يتمكن المطلق من تخطى الموت (٥٢) ، فانه يعاود الظهور
فى أشكال اسمى ، أى فى شكل وحدة إيجابية ، ولهذا فالموت هو جانب
من المدلول الشامل الذى يريدون التعبير عنه ، ولقد كان للموت مدلول
مزدوج لدى المصريين القدماء ، فهو - من جهة - معنى الزوال المباشر لكل
ما هو طبيعى ، لأن الأشياء الطبيعية تموت ، ومن جهة ثانية ، فإن موت
الطبيعى وحدة يعنى ولادة شىء اسمى من الطبيعى شىء روعى متجرد من
العنصر الطبيعى المحض ، بحيث يصبح الموت جزءا لا يتجزأ من ماهية
الروح . ولذلك ينقل هيجل عن هيرودت قوله : « أن المصريين أول من
قالوا بخلود وأول من حاول حل مشكلة العلاقة بين الطبيعى
والروعى » (٥٣) .

والسمة الأساسية للفن الرمزى التى تظهر فى الفن المصرى القديم
هى التوافق بين المدلول ونمط التمثيل ، فليس الهدف من تصوير الأشكال
الطبيعية والأفعال الانسانية أن تمثل لذاتها بما فيها من خصوصية

Ibid : p. 346. (٥٠)

Ibid : pp. 348-349. (٥١)

(*) تحدث هيجل أيضا عن مملكة الموتى عند قدماء المصريين عن هاديس Hades
فى كتابه محاضرات فى فلسفة الدين . الترجمة الانجليزية ، ص ٢١٦ .
(٥٢) من المعروف أن هيجل كان يقول ما ينكره عن الفلاسفة والمفكرين من الذاكرة ،
لأن الكتاب عبارة عن محاضرات ، انظر النص الانجليزى لمحاضرات هيجل ، ص ٢٥٥ .

فردية ، بل ان الهدف أن تكون بعكم صفاتها التي يرتبط بها مدلول أوسع . - إشارة - الى الالهى وتلميحا له ، ولهذا تشكل جنسية الحياة والولادة والموت مضمونا ملائما للشكل الرمزي بمعنى الكلمة . ولكن اتحاد المدلول والشكل في الفن المصرى القديم يختلف عن تطابق الهوية المباشرة الذى اشرت اليه في المرحلة الأولى ، لأن الوحدة - هنا - ليست وحدة مباشرة وانما هي تطابق مسبق من الاختلاف ، ولهذا يبدأ الداخل في تأكيد استقلاله ويبحث عن نظيره أى عن انعكاسه في الطبيعى الخارجى الذى بدوره يجد انعكاسه في الحياة ومضات الروح ، ولهذا تتولد امكانيه التعرف على أحد العنصرين في الآخر ، أى التعبير بواسطة الداخل - الذى هو في متناول الحسن والخيال - عن مدلول الأشكال الخارجية . وكذلك تؤخذ ضرورة الفن ، خصوصا الفن التشكيلي Plastic Art ، لأنه يصبح من الضروري اعطاء الداخل شكلا خارجيا ، لا شكلا مسبق الوجود ، بل شكلا مبتكرا من قبل الروح ، وبهذا يصبح الشكل نتاجا للنشاط الروحى ، ولذلك فان الرمز - في الفن المصرى القديم - ليس غاية في حد ذاته ، وانما هو مستخدم فقط لتجسيد المدلول عينينا ، فالاختيار يقع على الأشكال المختلفة لا لتمثل ذاتها ، وانما لكي تكون اشارات وإيماءات الى مدلولات أعمق وأوسع ، والرموز عند المصريين ليست خاصة بالفن التشكيلي الذى يستمد رموزه من الطبيعة وأفعال البشر فحسب ، وانما توجد رموز أخرى أكثر تجريدا متمثلة في العدد Number فالعددان سبعة واثنا عشر يتكرر استخدامهما في الهندسة المعمارية المصرية القديمة ، لأن العدد سبعة هو عدد الكواكب ، والعدد اثني عشر هو عدد الأقطار أو الأقلام التى ينبغى أن يرتفعها ماء النيل ليخصب البلاد (٥٣) ، فنلاحظ وجود سبعة أعمدة في العمارة المصرية ، ورمزية الأعمدة لا نجدها لدى المصريين فحسب ، وانما نجدها أيضا في الميثولوجيا الاغريقية القديمة ، فأعمال هرقل الاثنا عشر ترمز أيضا - على ما يبدو - الى عدد أشهر السنة ، على أساس أن هرقل بطل بشرى متفرد يشخص مسيرة الشمس . ويبنى هيجل إعجابه الشديد بالفن المصرى القديم الذى يمثل في العمارة والأهرامات والأنفاق التى كانت تبني تحت الأرض ، ولكنه يتحفظ في إعجابه ، لأنه لم يستطع أن يحل الغاز الفن المصرى ولذلك نجده يقول :

« ان المصريين من بين سائر الشعوب التى درسناها حتى الآن ،
الشعب الفنان الذى يملك موهبة سامية ، ولكن أعمالهم الفنية
تبقى غامضة وخرساء جامدة ، وبلا صدى ، لأن الروح لم

يجد فيها تجسده الحقيقى ، ولا يعرف - بعد - لغة الروح
الواضحة الدقيقة « (٥٤) »

وينظر هيجل للأهرامات على أنها بلورات هائلة الحجم ، وأشكال
خارجية خلقها الفن لتحمي شيئاً ما بداخلها ، وهى قبور الملوك والحيوانات
المقدسة ، مثل قبر أبيس Apis. وإذا كان المصريون استخدموا الشكل
الحيوانى ، فلقد استخدموه استخداماً رمزياً ، أى ليس لقيمته الذاتية ،
بل للتعبير عن شيء أعم ، ولذلك فإن كتابه المصريين الهيروغليفية تبدو
رمزية الى حد كبير (٥٥) وهيجل يرى أن الرمزية الكاملة فى الفن المصرى
تظهر فى تمثال ممنون Memnon ، وفى أسطورة أوزيريس وإيزيس ،
ويرى أنهما يرمزان الى الشمس والنيل ، وهما مصدر الحياة فى مصر ،
ولذلك يبدو الفن المصرى القديم وكأنه سلسلة من رموز مترابطة ، بحيث
أن ما يتجلى مرة كمدلول لا يلبث ان يستخلم كرمز فى مضمار مجاور ،
ولذلك فإن تفسيرها صعب ، ويبرر هيجل عدم فهمه للفن المصرى بقوله :
« ان الآثار المصرية لا تحتوى على الغاز بالنسبة إلينا فقط ، وإنما بالنسبة
الى الذين خلقوها أيضاً » (٥٦) ، ويعتبر « أبو الهول » هو رمز الرمزية
فى مصر القديمة ، لأنه فى مصر توجد أعداد متشابهة لا تقع تحت حصر
من أبو الهول يصطف بعضها الى جانب بعض بالمثلثات . ويميز هيجل بين
الحضارة المصرية والحضارة الاغريقية عن طريق ذكره للأسطورة
الاغريقية التى تتناول « أبو الهول » بوصفه وحشاً يطرح الغازا على
أوديب ، الذى يعرف حل اللغز وهو الانسان فيصرعه (٥٧) ، ولهذا يرى
هيجل أن الحضارة المصرية كانت تجهل ذاتها ، بينما الحضارة الاغريقية
كانت تركز على مبدأ « اعرف نفسك » .

(ب) رمزية الجليل (Symbolism of the Sublime)

يرتكز هيجل فى تحليله للجليل على التفرقة التى قدمها كانط بين
الجليل والجميل (٥٨) والتى تبين أن الجميل يرتبط لدينا بالموضوعات

Ibid : p. 354.

(٥٤)

Ibid : p. 356.

(٥٥)

Ibid : p. 360.

(٥٦)

Ibid : p. 361.

(٥٧)

(٥٨) خصص كانط الكتاب الثانى من مؤلفه « نقد ملكة الحكم » لتحليل الجليل
Analytic of the Sublime والحكم عليه . انظر الترجمة الانجليزية من ص
٩٠ - ٢٠٢ من الطبعة المشار إليها سابقاً ، ولم يكن كانط من اثار القضية ، وإنما
نجدها مثارة قبله لدى لونجينوس Longinus . (٢١٢ - ٢٧٢) الذى كتب مؤلفاً

المحددة ، أى التى توجد فى صورة متناهية ، بينما يرتبط الجليل بالموضوعات اللامحددة أو اللامتناهية ، ففي الجليل يرتبط سرورنا بالكيف ، فى حين يرتبط سرورنا فى الجميل بالكيف ، وقد التقط هيجل الانفصال الذى يقول به كانط بين الجليل وملكة الفهم (٥٩) ، لكى يحل الأفعال الفنية التى ترفع المطلق الى ما فوق الموجودات المباشرة كلها ، وبالتالي لا يمكن للملكة الفهم أن تتمثله ، لأن هناك انفصالا بين الموجود فى ذاته ولذاته وبين الحاضر الحسى ، أو الوجود المباشر ، الذى يستطيع ملكة الفهم أن تتمثله ، وبالتالي فإن هذا الانفصال هو الأساس الروحي الذى يقوم عليه « فن الجليل » ، لأن هذا الفن لا يقوم على علاقة الإنسان بالموضوعات الخارجية وإنما على حالته النفسية التى تطمح الى الوحدة مع المطلق من خلال وحدة الوجود Panthenism (٦٠) .

فالمضمون الجديد الذى تلقاه فى رمزية الجليل يتبدى فى صورة المدلول أو الواحد (الكل الجوهرى) ، وهو الفكر المحض ، وبالتالي ، فليس فى إمكانية هذا الجوهر أن يجد شكله فى العالم الخارجى ، بمعنى تسامي Sublimity هذا الجوهر على الظواهر الفردية ؛ ولذلك فالمعيار الذى يقدمه هيجل كأساس لتفسير وتقسيم فن الجليل ، هو العلاقة المزدوجة بين الجوهر من حيث هو مدلول Meaning ، وبين عالم الظواهر الحسية (٦١) .

= بعنوان « فى الجليل » (انظر الترجمة الانجليزية لدرويش فى كتاب
Classical Literary Criticism, Penguin, 1965. كتاب :

ونجد أيضا دراسة الكاتب الانجليزى برك (١٧٢٠ - ١٧٩٧) الذى كتب دراسة
نفسية واسيولوجية عن الجليل تحت عنوان :

« A Philosophical Inquiry in to the origin of iur Ideas »
E, Burke

والفرق بين دراسة كانط ودراسة برك ، ان كانط درس الجليل من خلال
فلسفته الميتافيزيقية ، بينما حرص برك على اظهار الطابع النفسى والعصوى لعملية
الاحساس بالجلال ، وقد أوضح كانط فكرته فى دراسة له بعنوان ملاحظات حول الشعور
بالجميل والشعور بالجلال .

See : I. Knox : Aesthetic Theories of Kant Hegel and Schopenhauer,
p. 164- F.

(٥٩) والاشارة الى كتاب كانط نقد ملكة الحكم لفقره ٢٢ .

Hegel : Aesthetics, p. 362.

Ibid : p. 364.

(٦٠)

Ibid : p. 363.

(٦١)

ويرصد هينجل نوعين من العلاقة ، أحدهما : علاقة سلبية ، تجعل من الجوهر أو الالهى متساميا تماما عن الظواهر الخاصة ، لأنه من حيث هو جوهر وماهية مجرد من كل شكل وبالتالي لا يمكن تمثيله عينيا .
وثانيهما : علاقة ايجابية ، تجعل من الجوهر الالهى مجاثبا للظواهر الفردية ، وهذا ما نجده فى فن وحنة الوجود ، أو الحلول الذى ظهر فى الهند ، وفى انشعر الفارسى الاسلامى ، وفى الغرب المسيحى ، والعلاقة السلبية الأولى بين الله والعالم نلتقى بها فى الشعر العبرى Hebrew Poetry الذى يمتلى بالتمجيد لله وقدرته وعظمته ، وهذا يلغى مجاثبة المطلق الايجابية فى الأشياء المخلوقة ، ويرى فى الجوهر الواحد - بما هو جوهر - أنه هو رب العالم وسيده ، لأن كل المخلوقات تعتبر بالقياس الى الله مجردة من كل قدرة ، فهو - الجوهر - الباقي ، وكل المخلوقات فانية ، والعالم - فى مجمله - عنصر سالب ، مخلوق من قبل الله وتابع لله ، وفى خدمة الله ، والله هو الجوهر الوحيد الحقيقى الذى يؤلف بدلول الكون بأسره . والانسان لا يستطيع أن يتصور الله كجوهر إلا اذا تحرر من حضور الظواهر الفردية فيه ، حتى يستطيع أن يتصور الله ، كجوهر ، متجردا من الشكل الطبيعى والحسى ، والانسان - بوصفه مخلوقا - لا حق له فى الوجود الا من خلال الله ، الذى يهبه كل شيء ، ولذلك فالمخلوق هو العاجز ، والله هو القوى القادر ، وهذه العلاقة بين المخلوق والخالق هى التى تعطى الفن أساسا لمضمونه ، ولأشكاله ، ويقطع هذا الطابع الجليل بالمعنى المحدد للكلمة (٦٢) . ويمكن أن أوضح هذا ، اذا فهمنا العلاقة بين جمال المثال Beauty of the Ideal ، وبين الجليل ، فى العمل الفنى الجميل ، نلتقى بالخارج وهو يستوعب الداخل ، بحيث يمكن أن نقيم علاقة تطابق بين الخارج والداخل ، بينما فى الجليل نجد على العكس من ذلك ، فالخارجى الذى يتجسد فيه الجوهر يشغل مرتبة أدنى ، ويكون تابعا للجوهر ، بحيث نجد أن المدلول الداخلى يحتل مكان الصدارة ويتمتع باستقلال وحرية ، لا يستطيع الخارج أن يحتويها (٦٣) .

واذا كان الشكل يلعب الدور الرئيسى فى الفن الرمزي ، نجد أن المدلول أو الداخل يقوم بالدور الرئيسى ويمارض الشكل الخارجى فى فن الجليل ، لذلك فان علم التطابق أو التعارض بين المدلول والشكل يعنى - فى فن الجليل - أن الله لا يمكن أن يتطابق مع الواقع الخارجى ، ولهذا

Ibid : p. 364.

(٦٢)

(٦٣) عبر كائنات من هذه الفكرة أيضا . حين بين أن الجميل يعتمد على رؤيتنا الخارجية للأشياء . بينما الجليل يعتمد على احساسنا الداخلى .

إذا أراد الفن أن يتناول هذه العلاقة - بين الله والعالم - فإنه يوصف بأنه فن مقدس ، لأن رسالته الوحيدة هي تمجيد الله . ونلاحظ - هنا - أنه ليس هناك مكان للفنون التشكيلية ، لأنه لا يمكن رسم صورة عن الله ، وأقصى ما يمكن أن يتم التعبير عنه ، يكون بالكلمات أى بالشعر . وقد تمثل هذا بشكل واضح في الشعر العبري ، فالله هو خالق الكون ، وهذا أفضل تعبير عن الجليل لديهم ، ولذلك تختفى لديهم فكرة التناسل أو الولادة الطبيعية أو الخلق الذاتي للأشياء ، لتحل محلها فكرة الخلق من قبل وسلطة روحيين ، ومثال ذلك نجده في التوراة : « قال الله للنور : كن فكان النور » (٦٤) ، وفي هذا التصور نجد أن المجزآت هي التعبير النوعي عن قدرة الجليل ، لأن أى معجزة في الطبيعة هي من فعل إرادة الله وانصياع الطبيعة لإرادته .

ولذلك - كما في مزامير داود - فالكل باطل ، ولا يبقى إلا الله ، ذو الجلال والإكرام ، وكل ما هو موجود ، إنما هو موجود بقوة الله ، وليس لوجود الإنسان من غاية سوى الشهادة على تمجيد الله وتعظيمه ، ولذلك تحاول أن تتسامى كى تسبح الله (*) .

ويلاحظ أن فن الجليل يعتمد على التمييز بين الإنسان المتناهي ، والله لا متناهي ، لذلك تشتهد حاجة الإنسان إلى الشريعة ، لأنها توضح التمييز والفصل الواضح بين الله والإنسان ، وبالتالي يمكن للإنسان أن يتسامى حين يستجيب لتعاليم الشريعة التى أنزلها الله . وبذلك يضيف على علاقته بالله طابعا إيجابيا ، ويدرك أن الجانب السلبي من حياته هو نتيجة لتمرده على الشريعة (٦٥) ، وفي العلاقة الإيجابية الثانية بين الله والعالم ، حيث يتم تصور الجوهر على أنه محايث لجميع أغراض مخلوقاته ، وكل وظيفة للأشياء هي تمثيل الإله الواحد ، لأنها منبثقة عنه ، وهذا ما يسميه هيجل وحدة وجود في الفن أو حلولية الفن Pantheistic Art والمقصود بالحلول أو وحدة الوجود هنا ليس هو الكل الذى ينتج عن اجتماع أشياء لامتناهية ، وإنما المقصود هو الواحد الجوهرى المحايث للأشياء ، ولكن بصرف النظر عن خصوصياتها وواقعها المتعين .

وتعنى وحدة الوجود في الشرق تصور الوحدة المطلقة بين الإلهي وبين جميع الأشياء المتصهرة في هذه الوحدة ، وذلك بوصفها الوجود

Ibid : p. 373.

(٦٤)

(*) يذكر هيجل الزمرد الرابع بعد المائة للدلالة على شرح المعانى السابقة .

Ibid : p. 377.

(٦٥)

الأمثل والأكمل لكل الموجودات الممكنة ، والواحد (الله) هو الذى يجمع فى ذاته كل الأشياء كافة ، بينما كل شئ فردى ليس هو الواحد (الله) ، ولذلك فالله هو الحياة والموت ، وهذا التصور - كما ها الحال فى فن الجيل - لا يجد تعبيره سوى اعتنوا النشئين وإنما هى الشعر ، حيث يظهر هذا فى الشعر الهندوسى ، لأننا نجد أن الآثار الشعرية الهندوسية تبرز تمثلات وحدة الوجود الخالصة التى تبرز محايضة الله فى الموضوعات ، وإذا كن اواحد وإنكامل يتمثل فيه المجوس فى عنصر حسي هو النور Light فاننا نجد الواحد « براهما » عند الهندوس مجردا من الشكل ، ولا يمكن تصويره الا بفضيل تجسده فى التنوع النهائى لظواهر العالم الحسى (• ويورد هيجل هنا نقضا من الماهيا بهاراتا (٢) وهو بهاسا فادرجينا Bhagavad Gita (٣٩) ، وفيه يقول الاله : (أنا الكلمة فى الكتب المقدسة ، أنا الوجولة فى الرجل ، أنا الرائحة الخالصة فى التراب ، الضياء فى السنة اللهب ، أنا الحياة فى الكائنات جميعا ، والتأمل لدى الناسك) (٦٦) •

ويرى هيجل أن وحدة الوجود ترتقى وتتجاوز ما صاغه الهندوس فى الشعر الإسلامى (***). لأنها ترقى الى مستوى أعلى ، وتعبّر عن ذاتية أعمق ، فالشاعر المسلم الفارسى يسعى الى استشفاف الالهى فى الأشياء المخلوقة كلها ، وحين يستشفق فيها فضلا ، فان الشاعر يتخلى عن ذاته (الأنا الخاصة به) ، لكي يعقل فى الوقت ذاته ، أى يدرك الله فى داخله ، بمعنى أن يرى الله فى نفسه هو (٦٧) ، وهذا ما يعود عليه بالجوانب الباطنية الصافية ، والسعادة الحرة ، حين يتخلى عن خصوصيته الذاتية الفردية ليستغرق فى الله الأزل المطلق ، وهذا الاستغراق وهذه الحياة التى ملؤها الغبطة البهيجة هى التصوف • والحب الذى نجده فى شعر جلال الدين الرومى يعبر فيه عن الانسان الذى يستغرقه حب الله ، فىرى

(*) ملحمة هندية بينسكريفية مؤلفة فى مائة وعشرة آلاف بيت مزدوج ، وهى نقص صراع فرعين من الأسرة المالكة فى مملكة هستينانور • ويقال انها الفت فيما بين ٢٠٠ ق م • بعد الميلاد •

(**) قسم من الماهابهاراتا ، يعلم فيها الاله كريشنا Krishna اتباعه طرق القتال والتفانى وصلاح الاعمال •

Hegel : op. cit., p. 367.

(٦٦)

(***). يسمى هيجل الشعر الإسلامى بالشعر المحمدى Mohammedan Poetry وهو يقصد الشعر المصطفى الفارسى •

Ibid : p. 369.

(٦٧)

كل شيء مغشوراً بهذا الحب ، وهذا ما نجده أيضاً في شعر شمس الدين محمد حافظ (١٣٢٠ - ١٣٨٩) الذي يجسد الألم والتخلي عن الأنا لكي يصبح بقدرة الله . وتكتسب الأزهار والأحجار الكريمة معانٍ مختلفة عما نستخدّمه نحن في حياتنا اليومية ، وتصبح لها دلالات صوفية جديدة . وتوجد هذه الروح - أيضاً - في الشعر الفارسي الحديث (٦٨) .

(ج) الرمزية الواعية : Conscious Symbolism

تختلف الرمزية الواعية التي تتبدى في صورة الفن المجازية أو التشبيهية ، Comparative Art عن الرمزية اللاواعية التي تتبدى في عمارة الهندوس ، وعن رمزية الجليل الذي يتبدى في الشعر الصوفي ، في أن الرمزية الواعية لا تعنى المدلول فحسب ، وإنما تؤكد أيضاً - بشكل صريح - على وجود تمايز بينه وبين تمثيله الخارجى ، فالمدلول Meaning لا يتبدى بشكل جوهري في الشكل المعطى له كما هو الحال في فن الجليل Sublime Art ، وإنما العلاقة بين المدلول والشكل - في الرمزية الواعية - تكمن مصدرها في ذاتية الشاعر ، أى في الطريقة التي يتناول بها موضوعاً خارجياً ، وفي قدرته على الابتكار ، ويمكن للشاعر أو الفنان - هنا - أن يجعل نقطة انطلاقه ظاهرة حسية يعطيها مدلولاً روحياً ، أو فكرة أو تمثّل داخلي ، يضيف عليها شكلاً مجازياً (٦٩) .

وإذا كان هيجل يطلق على الرمزية الواعية « الفن التشبيهي أو المجازى » فإنه يقصد بذلك ، أن الفنان يستطيع أن يقيم علاقة ما بين صورتين تعيناهما متماثلة . أى أن ما يميز هذه المرحلة هي الكيفية التي يتم بها الربط بين المدلول والشكل ، فالفنان يستخدّم الطبيعة الباطنية للظواهر الخارجية - على سبيل التشبيه - بهدف تجسيد المضمون غنياً ، فه يريد أن يقارب بين تلك المدلولات وهذه الظواهر الخارجية . والعمل الفني في الرمزية الواعية هو الذى يبرز الانفصال والتقارب ما بين المدلولات وأشكالها العينية ، ولا يصبح المطلق هو الموضوع الوحيد الذى يستمد منه مضمون العمل الفني ، كما هو الحال في فن الجليل ، ولكن توجد مدلولات معينة ومحددة بدلا منه . ولذلك فالعلاقة التي تقابلنا

(٦٨) يرجع هيجل السبب في صغر جوته وتركيزه الداخلى في أعماله الأدبية الى تأثره بالشرق ولذلك فإن الديوان الشرقى للمؤلف الغربى ، هو ليس حراً لعاطفة ، غير مكتبة بأى قيد . See : Hegel : Aesthetics , p. 370.

Ibid : p. 378.

(٦٩)

— هنا — بين المدلول والشكل ، ليست هي نفس العلاقة التي تقابلها في الرمزية اللاواعية ، وفي الابتداعات الجلييلة •

والرمزية الداعية هي فن مركب ينطوى على صور الفن الرمزي الأخرى التي سبق الإشارة إليها ، ولكن هذا لا يعني أنها شكل فني أعلى في الدرجة من المراحل الأخرى ، بل يمكن أن نرى فيها شكلا فنيا أقل سموا من صورة فن الجليل ، لأنها تفتقر إلى الغوص في الأعماق المليئة بالأسرار ، والمليئة بالرمز بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، والرمزية الواعية تركز في شكلها ومضمونها إلى النثر فالشكل يتمثل في الحكاية الثرية ، والمضمون يستمد من موضوعات الحياة اليومية الثرية أيضا (٧٠) •

والحقيقة أن هذه العلاقة بين أشكال وصور الفن الرمزي في المراحل الثلاث ، تذكرنا بالعلاقة بين الفن والدين والفلسفة ، فعلى الرغم من أن الفلسفة هي صورة مركبة عن الحقيقة المجردة ، فإن هذا لا يعني أن الفلسفة أسمى من الفن والدين ، فكل منهما يقسم الحقيقة — أيضا — ولكن في صورة مختلفة عن الآخر وكذلك الحال مع الرمزية الواعية ، تقسم أحد مراحل الرمزية التي تقوم على التشبيه والمجاز ، ولكن هذا لا يعني أنها أسمى أو أرقى من المراحل والأشكال الأخرى للرمز ، التي تتمثل في فن الرمزية اللاواعية ، ومبدعات فن الجليل ، بل إن موضوعات الرمزية الواعية محبودة ، لأنه لا يمكن أن يكون الله أو المطلق مضمونها ، بل يحل محله موضوعات أخرى ذات طبيعية محددة •

والسبب في تسمية هيجل لهذه المرحلة بالرمزية الواعية ، هو أن الفنان يعي ويدرك الانفصال بين الشكل Shape والمدلول Meaning والعلاقة بينهما لا ترجع إلى المدلول أو إلى الشكل ، وإنما ترجع العلاقة إلى عنصر ثالث هو الفنان الذي يكتشف من خلال حدسه الذاتي وشائج القربى بينهما • ونقطة انطلاق الفنان لرؤية العلاقة بين الشكل والمضمون هي التي تحدد صورة الفن الذي يقسم من خلالها نتاجه الإبداعي ، فإذا كان الفنان ينطلق من الواقع الخارجي فإنه يقسم فن في صورة الحكاية الرمزية Fable والمثل الرمزي Parable ، والقول المأثور Proverb والحكاية الأخلاقية Apologue أما إذا اتخذ الفنان نقطة انطلاقه من المدلول ، أو من فكرة أو تمثيل داخلي ، فإنه ينتج فنه في صورة اللفز Riddle والتمثيل الرمزي Allegory والصورة الذهنية Image

الاستعارة Metaphor (٧١) وبعد أن يستعرض هيجل مختلف الصور التي تتبدى فيها الرمزية الواعية ، فإنه يستعرض أيضا الفنون المختلفة التي أدت الى زوال الفن الرمزي ونفيه ، لكي يحل محل الفن الكلاسيكي ، وهذه الفنون هي الشعر التعليمي والشعر الوصفي ، وفيهما يحل الفصل النهائي والواعي بين المثلوث والشكل ، بحيث يبدو الشكل مجرد زينة خارجية للمثلوث الذي يمكن أن يقدم في ضوء ملكة الفهم (٧٢) .

وحيث ينطلق الفنان - في تمثيل عمله الفني - من منطلق خارجي ، فإن ما ينشده ليس ايزان المطلق من خلال تصوير تعارضه الكلي مع جزئية الأشياء وعرضيتها ، لأن الفنان يقف على أرض تنهى الوعي وتناهيه هو أيضا ، ولهذا فهو لا ينظر للطبيعة بوصفها تعبيراً عن الالهة ، وتجلياً له ، وإنما أصبح ينظر للطبيعة بوصفها وسيلة للمنافع البشرية ، أى مجرد وسيلة للحصول على ارادة الالهة لصالح المنافع البشرية ، وهذه الرؤية للأشياء تقسم على أساس الاقتناع بتطابق المطلق والطبيعي ، ولكنه تطابق تلعب فيه الغايات الانسانية الدور الرئيسي ، ولذلك فالعراق Vates (وهي كلمة لاتينية تعني العراف والنبى والمنتبي والشاعر معا) لا يقوم بتأويل الظواهر الطبيعية الا بهدف الغايات العملية للأشياء (٧٣) . وهذا يعنى أن الرمزية الواعية تتناول الموضوعات الطبيعية والبشرية التي يمكن أن تكون تعبيراً رمزياً عن مثلوث عام ، أى ذات صلة بمذهب أخلاقي أو حكمة من الحكم ، أى المقصود هنا بالرمزية الواعية هو التأمل في الطريقة التي تتم بها المصالح الانسانية ، ولذلك فإن هيجل يتناول - هنا - الحكايات الرمزية Fables عند ايسوب (*) بوصفها نموذجاً يمثل هذه

Ibid : p. 282.

(٧١)

Ibid : p. 282.

(٧٢) انظر :

Ibid : p. 384.

(٧٣)

(*) ايسوب Aesop هو كاتب الحكايات الاغريقي المشهور ، ويقال انه عاش في القرن السابع والسادس قبل الميلاد ، كان عبداً ثم اعتق ، وحكم عليه بالموت ، وهو شخصية شبه اسطورية ، اختلف الباحثون في نسبة هذه الحكايات اليه ، وكما يشير هيجل فإنه ليس هناك دليل قاطع على ان مؤلف هذه الحكايات هو ايسوب نفسه . وذكر هيجل عنه ، انه كان عبداً قبيح الشكل وأحجب ، ويقال ان مسقط رأسه كان في فريجيا ، أى في بلد يمكن اعتباره - من وجهة نظر هيجل - بلد الانتقال من الرمزية الطبيعية الى وعي الانعنان بذاته ، والوعي بكل ما هو روي أيضاً ، ولهذا كان يرى في العالم الحيواني الطبيعي شيئاً جليلاً والهيأ وهو يشترك في هذا مع المصريين والهنود . وتوجد ترجمة عربية لحكايات ايسوب قام بها د . مختار الوكيل ، مراجعة د . عبد الحميد يونس ، سلسلة الف كتاب ، الكتاب رقم ٨١ ، لجنة البيان العربى القاهرة ١٩٥٦ .

الكيفية فى تصور العلاقات التى تقوم بين الظواهر الطبيعية مثل الحيوانات بحيث تعبر عن الحياة الانسانية . ولهذا تؤلف حكايات ايسوب تمثيلا لحالة أو وضع من أوضاع الطبيعة ، أو حادث من حوادث العالم الحيوانى ، التى لم تخطر بباله بشكل جزافى ، وإنما حدثت فعلا ، بعد أن تم رصدها بدقة ، وهذا هو الشرط الأول للحكاية الرمزية ، فالحكايات ذات المغزى الأخلاقى لا يجوز اختراعها ، وإذا كانت مخترعة ، فلا بد أن تكون غير متناقضة مع ظواهر مماثلة موجودة فى العالم الطبيعى ، ولابد أن تروى بشكل معين يساعدنا فى استخلاص مغزى عام منها ، يمكن أن يعود بالفائدة والنفع على الحياة البشرية ، لاسيما فى جانبها العملى والأخلاقى ، وهذا هو الشرط الثانى ، أى أنه يجب أن تروى بحيث تبدو وكأنها حدثت فعلا . ويذكر هيجل عدة أمثلة على هذا المفهوم الخاص للحكاية الايسوبية ، مثل حكاية السنوتو (*) وحكاية الثعلب والغراب ، وحكاية النسر ، ونلاحظ أن هذه الحكايات ترتكز الى أساس طبيعى وواقعى .

ويوجه هيجل كثير من النقد الى حكايات ايسوب بوصفها أعمالا فنية ، ومن هذا النقد ، ان المرء قد يستطيع - فى كثير من الأحيان - أن يستنتج من الحكاية الواحدة عدة تعاليم قد لا تتفق دائما مع بعضها (٧٤) . وكذلك أن حكايات ايسوب تخالف أبسط تعاليم الفن ، وهى أنه لا يجوز للفنان أن يفصح بشكل مباشر عن تعاليمه الأخلاقية ، وإنما لابد أن يقدمها بشكل خفى ، بحيث يشارك المتلقى للعمل الفنى فى إبراز القيمة الأخلاقية ، بينما نجد حكايات ايسوب تقدم الموعظة الأخلاقية بشكل نثرى مباشر ، ولهذا فإن أهم ما قدمه ايسوب للفن ، أنه - على يديه - ظهر النثر الى حيز الوجود ، لأن الحكايات التى قدمها ايسوب من طبيعة نثرية ، ويضيف هيجل الى هذا عيبا ثالثا يأخذ على حكايات ايسوب ، وهى أنها تفتقد الى التصميم Design ، لأنها لم تكتب الا بهدف تعليمي

(*) يذكر هيجل هذه الحكاية ولحواها ، ان طيور السنوتو أصبحت وهى بصحبة طيور أخر فلاحا يترى بنور الكتان الذى سيحبل منه الجبل ، الذى يتم به صيد الطيور ، وبما ان السنوتو طيور غطنة فقد حلفت وابتعدت ، أما الطيور الأخر فلم تابه للمخطر ، بل لبثت حيث هى لا ميالية ، وانتهى الأمر بها الى الوقوع فى الأسر ، والاساس الطبيعى الذى ترتكز اليه هذه الحكاية هو أنه - فى الواقع فعلا - تطير السنوتو مع ابتداء الخريف الى البلدان الدافئة ، ولذلك تكون غائبة حين يبدأ موسم صيد الطيور ، وبالمطبع ليست هناك علاقة بين الهجرة ويتر بنور الكتان وإنما هى غريزة طبيعية فى هجرة طيور السنوتو .

See : Hegel : Aesthetics, pp. 385-386.

Ibid : p. 387.

(٧٤) انظر :

سرف ولذلك تنحول الحيوانات فى الحكايات الى مجرد أداة ووسيلة
لا يراز الهدف الأخلاقى (*) (٧٥) .

ولكن من النماذج الجيدة للحكاية الرمزية Fable التى تختلف عن
حكايات ايسوب ، التى يشير اليها هيجل هى قصة « رينكه » Raynard
وترجع أهمية هذه القصة الرمزية الى أنها تجسد روح العصر التى كانت
تسود العصر الوسيط فى أوروبا ، حيث سادت الفوضى والانحلال
والعنف ولذلك كان الحيوان هو أقرب وأحسن تعبير عن هذا الحال ،
ولذلك فان المضمون الانسانى للعصر يعرض من خلال جملة من الأحوال
والطبائع الحيوانية بدلا من تقديمه فى صورة مجردة .

وفى هذا العمل تختلط الكوميديا بالتهكم والسخرية المريرة
مما يجرى فى العالم ، ولهذا فهى تمثيل أمين وجيد لما يجرى فى المجتمع
الانسانى بعد نقله الى العالم الحيوانى (٧٦) .

(*) لا يترك هيجل أى قضية ترد من القضايا المتعلقة بالفن ، مهما صغر شأنها ،
فى حديثه ، الا ويتوقف عندها ويحللها ويظهر أبعادها ، وهذا ما يظهر لنا الجانب
الموسوعى فى تفكيره ، ويتضح هذا فى مناقشته لقضية « استخدام الحيوانات فى الفن
بشكل عام » ، فيرى أن الغرض الوحيد لاستخدام الحيوانات فى الفن هو استخدامها
كوسيلة للتعلم ، واضفاء شكل ممتع ومفهوم من قبل الناس للتعاليم التى يقدمها الفن ،
ولكن قد تكون هذه الوسيلة مستحيلة اذا تسببت للحيوانات طبيعة غريبة عنها ، وتكمن
أهمية حكايات الحيوانات فى أنها تعطى للوقائع المعروفة معنى أعم وأعمق من المباشر
والمفارقة بين الطبيعة الحيوانية ومظهرها الخارجى وبين الطبيعة الانسانية هى التى تجلب
لنا الشعور بالاهتمام والاعجاب بها .

ويرى ليستج Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) أن استخدام الحيوانات فى الفن
يجعل العمل الفنى مختصرا ومفهوما ، لأن استخدام الكاتب لصفات الحيوانات « كمكر
التمثيل » يبعده عن استخدام التجريدات الذهنية ، ويلبس هذه الصفات شكلا عينيا ،
والوجه الحيوانى يبقى قناعا Mask يهدف الى أضفاء مدلول الحكاية أو الى جعله
أكثر قابلية للإدراك والفهم .

(انظر هيجل المحاضرات الترجمة الانجليزية ، ص ٢٨٩ ويمكن أن نضيف أن بريخت
من أبرزه ممثلى الدراما الملحمية اللذين استفادوا من هذه الفكرة عن طريق استخدام
الأقنعة وتوظيفها فى العمل الفنى .

Ibid : p 388.

(٧٥)

Ibid : p. 390.

(٧٦)

ويرى هيجل أن هناك قاسما مشتركا بين المثل الرمزي Parable (*) و « الحكاية الرمزية » Fable ، فكل منها يقتبس أحداث من الحياة العادية ويعطيها مدلولاً أسمى Highed ، وأعم بهدف جعل هذا المدلول واضحاً ، وقابلاً للإدراك من خلال هذه الأحداث الفردية واليومية . ولكن يختلف المثل الرمزي عن الحكاية الرمزية في كونه لا يبحث عن الوقائع في عالم الطبيعة والحيوان لكي يستخلصها ، وإنما يختار من الأعمال والأحداث الإنسانية حادثاً ما ويضفي عليه مدلولاً أرفع وأسمى ، وهذا ما نجده في الأمثال الرمزية التي تضمنتها الأناجيل (**).

ومثل هذا المضمون نجده أيضاً في قصة « بركاشيو » المشهورة Decamerion (***) التي استخلصها ليسنج في مسرحية « ناثن الحكيم » ، لكي يدلل على انعدام الفروق بين الديانات الثلاث (اليهودية والمسيحية والإسلام) .

أما القول المأثور أو الشائع Proverb (****) فهو يحتل مكانة وسطى بين الحكاية الرمزية Fable والحكاية الأخلاقية (Moral Fable Apologue) لأنه يمكن أن يتحول إلى حكاية رمزية أو حكاية أخلاقية ، وهو يفصح عن واقعة فردية مقتبسة غالباً من الحياة الإنسانية اليومية ، لكن بعد أن

(*) المثل الرمزي : هو قصة رمزية بسيطة ، غالباً ما تدل على مغزى أخلاقي ، ومن أشهر أمثلتها أمثال : السيد المسيح الواردة في الأناجيل الأربعة ، والمقصود بهذه الكلمة في اللغة الإنجليزية والفرنسية أمثال السيد المسيح ، وهو نفس المعنى الذي استخدمه هيجل . انظر مجدى وهبة معجم مصطلحات الأدب ، ص ٢٨٠ .

(**) يشير هيجل إلى مثل الزارع الذي ورد في الإنجيل الثالث عشر من إنجيل متى ملاحظ أن الأمثال التي استخدمها السيد المسيح لتوصيل تعاليمه إلى الناس مستمدة من العالم الإنساني وأفعاله .

(***) بوكاشيو (١٣١٢ - ١٣٧٥) كاتب إيطالي ، مؤلف كتاب الديكاميرين Decameron وهي مجموعة من القصص التي يصف فيها حياة الناس المترفين الذين يتكلمون على اللذات وصفاً ساخراً See : Hegel : Aesthetics, p. 392.

(****) يقصد بهذا المصطلح القول المأثور أو المثل الشائع الذي تصادق في حياتنا اليومية ، وهو عبارة موجزة يتداولها الناس . وتتضمن فكرة حكيمة ، وتصاغ عادة بأسلوب مجازي يستميل الخيال ويسهل حفظه مثل « القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود » ، انظر مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، ص ٤٤٨ . and see : Hegel : op. cit., p. 392.

يعطيها الحياة ومثال ذلك من حفز حفرة لأخيه وقبح فيها
 • (٧٧) Who digs a grave for another falls in to it himself

اطعنى فأسقيك وغيرها من هذه الأمثال ، وقد ألف جوته عددا
 كبيرا من هذه الأمثال (٧٨) •

أما الحكاية الأخلاقية Apologue فهي عبارة عن مثل رمزي يستخدم
 واقعة خاصة لكي يعبر عن المفزى العام المتضمن في هذه الواقعة الفردية ،
 ومثال ذلك نجده في رواية جوته « الله والراقصة » ، فهي حكاية أخلاقية
 تتحدث عن مريم المجدلية الثابتة ، ولكن بعد تحويلها وفق نمط التمثيل
 الهندوسي ، وفي الحكاية الأخلاقية يتوالى سرد القصة إلى أن ينبثق المفزى
 من تلقاء نفسه في النهاية بعيدا عن كل تشبيه (٧٩) •

أما مسخ الكائنات Metamorphoses فهو عبارة عن تأليف رمزي
 أسطوري ، يتم تأويل الشيء الموجود في الطبيعة على أنه يمثل وجودا روحيا
 ساقطا ، أو معاقبا ومثال فيلوميليا Philomela (وهي من الميثولوجيا
 الاغريقية التي تحولت إلى سنونو) ونرجس وغيرها من المخلوقات التي
 مسخت إلى أشياء أخرى لارتكابها خطأ أو جريمة ما ، وهكذا فإن الأشياء
 الطبيعية مثل الجبل أو النهر لا ينظر إليها من الناحية الخارجية وإنما
 نضفي عليها مضمونا محددا ، فالصخر الذي مسخت إليه نيوبييا (*) ليس
 مجرد حجر وإنما أم تبكي أولادها ، ويميز هيجل بين مسخ الكائنات في
 الرمزية اللاواعية وبين مسخ الكائنات في الرمزية الواعية ، فالمسوخ
 للكائنات في الرمزية اللاواعية لا يقدم مضمونا روحيا للشكل ، وإنما
 يتخذها طورا انتقاليا ، بين الأساطير الرمزية وبين الأساطير بالمعنى المحدد
 لهذه الكلمة ، بينما مسخ الكائنات في الرمزية الواعية كما نجده في
 « مسخ الكائنات » لافيلديوس (٤٣ ق م - ١٨ بعد الميلاد) يعطينا
 بعدا روحيا وأخلاقيا (*) ، وهكذا ينهي هيجل جولته في صور الفن الرمزي

Ibis : p. 392. (٧٧)

Ibis : p. 392. (٧٨)

Ibid : p. 393. (٧٩)

(*) نيوبييا في الميثولوجيا الاغريقية ، ملكة فريجيا الاسطورية ، سخرت من ليتور
 التي لم يكن لها سوى ولدتين : أبولون وأرتيميس ، وقد انتقم هذان البلدان لانهما قتلتا
 ابناء نيوبييا السبعة وبناها السبع ، وحول الاله نيوبييا إلى تمثال بأك •
 (*) قام د. ثروت عكاشة بترجمة عملي أوليد. « مسخ الكائنات » و « فن النهى »
 من اللاتينية إلى اللغة العربية : and see : Hegel : op. cit., p. 393-395.

التي يقدمها الفنان الذي يتخذ من الواقع الخارجى والظواهر الميئية نقطة انطلاق له .

ويعرض هيجل بعد ذلك لصور الفن التي يقدمها الفن الرمزى حين يتخذ الفنان من المدلول نقطة انطلاق له ، بمعنى أنه يبدأ من العنصر الداخلى ، أى التمثلات والأحاسيس والتأملات ، وهذا العنصر الداخلى هو شيء موجود فى الوعي وبحكم استقلاله عن الخارجى ، فإنه تكمن نقطة انطلاقه فى ذاته ، وحين نبدأ من المدلول ، يبدو التعبير - أى الواقع الخارجى - ، وكأنه وسيلة مستتارة من العالم الغنى لكن يتم تحويل المضمون المجرد الى موضوع للتمثيل الغنى ، ويلاحظ هيجل أن العلاقة بين المدلول والشكل - هنا - هي علاقة ذاتية ، لأن الفنان يحرص على إبراز المدلول بواسطة شكل معين ، وهذا لا يتفق مع العمل الفنى الحقيقي الذى يركز الى انصهار المضمون والشكل ، النفس والجسم ، الداخلى والخارج واتحادهما ، أما - هنا - فعلى العكس من ذلك ، فكل شيء يركز على انفصال الشكل عن المضمون ، ولهذا يتجلى الفن فى هذه المرحلة بوصفه تعبيراً ذاتياً عن الشاعر ، أى بالمعنى الحر فى كلمة الصانع Poet (*) .

ولهذا يمكن أن نميز - فى هذا الأعمال التي يختار الفنان فيها شكلاً معيناً لكي يقدم مضمونه - بين الأجزاء الضرورية فى العمل الفنى ، وبين الأجزاء الثانوية التي أضافها الشاعر الى هذا العمل الفنى على سبيل زخرفة المضمون الذى يقدمه ، مثل استخدامه للمحسنات البديعية ، لهذه المحسنات تضعف العمل الفنى - من وجهة نظر هيجل - على الرغم من أنها تعتبر عند القدماء من مقومات الشعر التقليدية ، لأن المدلول لابد أن يهيمن على الصورة التي ليست فى النهاية سوى وسيلة لإظهاره (٨٠) ، ولذلك يناقش هيجل هنا الأساليب المختلفة التي يستخدمها الشاعر لإبراز المدلول مثل المفز Riddle ، والتمثيل الحكائى Allegory (*) ، وفيها يتغلب المدلول المجرد على الشكل الخارجى ،

(*) يستخدم أرسطو هذه الكلمة بمعنى الصانع والشاعر ، انظر : « فن الشعر » لأرسطو الترجمة العربية ، ص ٥٧ ، لإبراهيم حمادة .
Hegel : op. cit., p. 398.
(٨٠)

(*) مصطلح Allegory من المصطلحات شائعة الترجمة ، فهي تعنى القصص الرمزية ، ولكن ترجمتها بهذا قد يخلط بينها وبين الحكاية الرمزية Fable ويعرض المترجمين ينفقونها كما هي مثل د. محمد عصفور فى « مفاهيم فلسفية » ، ويترجموها مجدى وهبة فى معجمه بالجازاز أو القصة الرمزية ، أو القصص للرمزية ، انظر مجدى وهبة ، ص ١٠ .

وأنواع التشبيه مثل : التشبيه Comparison ، والاستعارة Metaphor
والصورة الذهنية Image ، والصور المجازية Imagery وسوف نعرض
لكل أسلوب منها على حدة .

أن اللغز Riddle عهد هيجل يدخل في عهد الرمزية الواعية
ويختلف عن الرمز ، من حيث أن من يطرح اللغز يعرف المطلوب أتم
المعرفة ، ويختار عن قصد الشكل الذي يخمن على أساسه ، بينما الرمز
تبقى على الدوام بلا حل ، فاللغز المصري القديم يبدو رمزاً يستعص على
إيجاد حل له ، بينما اللغز يحل في داخل ذاته حله ، واللغز (**) عادة
يحمل تركيبة ذاتية ، يعتمد فيها صانع اللغز أن تكون مشتتة ومتناثرة ،
ويمكن استخلاص الحل ، إذا تم فهم الوحدة على أنها حامل لهذه المحمولات
المشتتة (٨١) .

— أما التمثيل الحكائي (القصص المجازي) Allegory ، فهو
يسعى إلى تمثيل الأفكار العامة تمثيلاً حسياً ، يكون في تناول الإدراك ،
وهي تفصح عن المدلول بكل الوضوح الممكن ، بأن توفر له غلافاً شفافاً
خارجياً ، وتبقى مدلولات التمثيل المجازي رغم طابعها المجرد مدلولات
واضحة ودقيقة (٨٢) .

وإذا كان ف . شليجل يرى أن كل عمل فني هو عبارة عن
تمثيل مجازي ، فإن هذا ليس صحيحاً إلا إذا كان المقصود به : أن كل
عمل فني ينبغي أن يمثل فكرة عامة وأن يتضمن مدلولاً حقيقياً ،
لأن التمثيل المجازي Allegory وحده لا يكفي لتقديم الفن ، لأنه إذا
كان كل قيمة ال Allegor هو أضواء الطابع العمومي على الأحداث
الفردية ، فإن كل حدث في العالم الإنساني يتضمن قدراً من العمومية ،

(**) يرجع اللغز Riddle أو (الغزوة) إلى عهد بعيد في صوره الأدبية ،
فنجد مستعملاً مثلاً في الأساطير الآشورية واليونانية القديمة ، حيث تصور السنة
على سبيل المثال — شجرة لها اثنا عشر غصناً ، ويذبل الواحد تلو الآخر ، ثم ينمو
من جديد ، والألفاظ القديمة كانت ذات صلة بالرمزية والمجاز ، ويرى هيجل أن اللغز
يدخل في فن الكلام ، ويمكن أن يجد له مكاناً في الفنون التشكيلية وفي هندسة الحدائق ،
حيث يرسم اللغز الذي يتطلب حلاً ، وينتهي اللغز — في أصوله التاريخية — إلى الشرق
بوجه خاص ، وإلى الحقبة الانتقالية من الرمزية المهمة والنامضة إلى الحكمة والشمولية
الاقتراب إلى الفن ، واستطاعت شعوب بأكملها ممارسة هذا النوع والتفنن فيه مثل
العرب والإسكندنافيين .

Ibid : p. 388.

(٨١)

Ibid : p. 4/1.

(٨٢)

وهذه التجريدات موجودة سلفاً في الوعي ، دونما حاجة الى تجشّم عناء فعل التجريد ؛ وهي تجريدات نثرية عاذية لأفضل للفن فيها . وانتقد هيجل ما كتبه « فنكلمان » (١٧١٧ - ١٧٦٨) عن التمثيل الحكائي ، وبين ان « فنكلمان » يخلط بين التمثيل الحكائي والرمز . ويرى « هيجل » ان النحت لا يستطيع ان يستغنى عن التمثيل الحكائي ، لا سيما ان النحت الحديث الذي يستخدمه لابرّاز العلاقات المميزة للفرد الذي يراد تمثيله (٨٣) . وينتمي التمثيل المجازى - بشكل عام - الى الفن الرومانسى فى العصر الوسيط ، لأن العصر الوسيط كان يحفل بالموضوعات التى لها أبعاد كلية ، ويريد الفنان أن يضفى عليها شكلا يقربها من التمثيل الحسى . فمثلا العذراء والمسيح وأعمال الرسل ومصائرهم هى موضوعات أقرب للتصورات المجردة والعامة ، والتمثيل العيى لن يكون له فى هذه الحالة سوى أهمية ثانوية ، ولذلك فالتمثيل المجازى هو الشكل الأمثل لتصوير مثل هذه الموضوعات ، ولذلك نجد دائتى فى الكوميديا الالهية يلجأ لاستخدام التمثيل المجازى .

- أما الاستعارة *metaphore* فهى تشتمل على جميع خصائص التمثيل المجازى ، بمعنى أنها تعبر عن مدلول واضح - فى ذاته - بواسطة ظاهرة مقتبسة من الواقع العيى تشبه له وهناك صلة ما بينهما ، وإذا كان التشبيه يقوم على الانفصال بين المدلول أو المعنى وبين الصورة فإن هذا الانفصال غير الموجود فى الاستعارة ، ولهذا يرى أرسطو أن التشبيه ينطوى على كيف لا وجود له فى الاستعارة (٨٤) ، فالتعبير الذى يعتمد على الاستعارة ليس له سوى وجه واحد هو الصورة ، أما المدلول بالمعنى المحدد له فإنه ينبثق من المجموع مباشرة الذى تؤلف الصورة جزءاً من أجزائه ، ومن أمثلة الاستعارة عبارات ، « بحر من النموع » أو « نضارة الوجنات الربيعية » . ولذلك لا يمكن فهم هذه التعبيرات الا بمعناها المجازى وليس بمعناها الحقيقى ، والسياق الكلى للنص أو الجملة التى توجهنها مباشرة نحو هذا التأويل المجازى . وهناك أنواع وأشكال مختلفة من الاستعارة (*) ، ويرى هيجل أن كل لغة بما هى لغة تنطوى على عدد

Ibid : p. 471.

(٨٣) المرجع السابق :

Ibid : p. 403.

(٨٤)

(*) عرف الناقد الانجليزى ٠١ ٠١ ريتشاردز I. A. Richards عناصر

الاستعارة وأنواعها فى كتابه فلسفة البلاغة The Philosophy of Rhetoric

(١٩٦٣) ، فالاستعارة عنده عملية تماثل بين الفحوى Tenor والمركبة Vehicle

تحت تأثير عنصر ثالث هو الأساس Ground ، وهو العنصر التجريدى الذمنى البحث ،

كبير من الاستعارات والدليل على ذلك أن اللفظة التي لا يكون لها - في بادئ الأمر - سوى مدلول حسي ، تكتسب على المدى الطويل مدلولاً روحياً (٨٥) - (مثال ذلك في اللغة العربية أن كلمة عطف التي كانت تعني الميل أو الانحراف في السير ، أصبحت تعني معاني روحية) وفائدة الاستعارة هي تطهير لحاجة الروح والنفس الى عدم الاكتفاء بالبسيط أو العادي ، وإلى الارتفاع والتسامي ، طلباً لمزيد من العمق ، ويستشهد هيجل بمثال على ذلك ما تقوله جوليا Lilla في مسرحية « عبادة الصليب » لكالدرون Calderon (١٦٠٠ - ١٦٨١) (وهو شاعر مسرحي أسباني ، له مسرحيات كوميدية وتاريخية منها « الحياة حلم » ، « عبادة الصليب » ، « والساحر العجيب ») ، حين يقع بصرها على جثة أخيها : « كم أتمنى أن أغمض عيني عن رؤية الدم البريء الذي يصرخ مطالبا بالانتقام » (٨٦) فهذه الاستعارة وغيرها تعبر عن العاطفة العميقة داخل النفس التي تستبدل بالموضوع المدرك مباشرة بموضوع آخر ، بحثاً عن أنماط تعبير جديدة تظهر ما يختلج في أعماق النفس من عنف وقوة . ولذلك قد تكون الاستعارة نتاج خيال مبدع جامع لا يستطيع أن يتمثل موضوعاً ما في شكله العادي ، ولكن إذا غالى الفنان وأسرف في استخدام الاستعارات ، فإن هذا يرغم على وقف تمثلاته ، وتلهيه عن عمله وتبعده عن الهدف الرئيسي للعمل الفني ، لأنها تصرفه إلى ابتكار الصور التي قد لا يكون لها ارتباط مباشر بالموضوع ومدلوله ، وقد اشتهر الشرق - بشكل خاص - في استخدام الاستعارة والتعبير المجازي ، وخاصة الشعر في الحقب الإسلامية (٨٧) .

- أما الصورة Image فهي تقع في مكانة وسطى بين الاستعارة والتشبيه ، فهي تشابه مع الاستعارة ، حتى يمكن أن نعدّها استعارة متطورة ، وهي تختلف مع التشبيه في أن المدلول Meaning في الصورة لا يمكن إدراكه في ذاته وبالتعارض مع الواقع الخارجى العيني التي تقام

وقد قسم علماء اللغة المحدثون الاستعارة أربعة أقسام ، الاستعارة المجسمة Anthropomorphi وهي تلك التي تنسب صفات بشرى إلى ما ليس هو بشري والاستعارة المادية Concrete وهي تلك التي تضيف مادة على ما مجرد والاستعارة اليعاقبة للحياة Animistic وهي تلك التي تعطى صفات حيوية لما ليس بحي ، والاستعارة البتلية الحسية Synaesthetic وهي تلك التي تنقل المعنى من مجال حسي معين إلى مجال حسي آخر .

Hegel : Aesthetics, p. 404.

(٨٥)

Ibid : p. 406.

(٨٦)

Ibid : p. 408.

انظر :

(٨٧)

علاقات تشابه صريحة بينه وبينها . والصورة هي عبارة عن اقتران ظاهرتين أو حالتين مستقلتين تقوم احدهما بنور المدلول ، وتوكل الأخرى . وضع هذا المدلول في متناول الإدراك ، وأفضل مثال لذلك قصيدة « جوته » المعروفة باسم « نشيد محمد » (٨٨) ومضمون هذه القصيدة هو تصوير جوته لسيدنا « محمد » ورسالته على أنها مثل صورة النبع الذي ينبثق من الصخر ، وتتلفق عيونته ، ثم يسقط ويعاود انبثاقه من جديد في الهول في شكل ينابيع ، وجماليات فواره . وعنوان القصيدة هو وحده الذي يشير الى هذه الصورة الباهرة التي تمثل الظهور المفاجئ لمحمد ﷺ وسرعة انتشار دينه واجتماع الشعوب بطوع ارادتها تحت لواء عقيدة واحدة (٨٩) .

— اذا كانت الاستعارة والصورة تشخصان المدلول ، دون أن تفصحا عنه ، بحيث نجد أن كيفية اقتران الصور والاستعارات هي وحدها التي تدل مباشرة على ما يعنيه هذه الصور والاستعارات فإن في التشبيه *Simile* ، نجد أن الصورة والمدلول كل منهما منفصل عن الآخر ، تمام الانفصال ، وكل منهما له وجوده المستقل ، وإن تفاوت أحدهما عن الآخر في وضوحه ، ولكن بعد انفصالهما بمقدان صلات وأواصر وذلك لما بينهما من تشابه . وقد يبدو التشبيه وكأنه تكرار محض ، بينما الفنان يستخدمه — في الحقيقة — لكي يثبت الحياة في وصف ما ، أو لرفع درجة وضوحه ، وكثرة التشبيهات في الشعر ، تثقله ، وقد تجعله منفرا ، على عكس الاستعارة والصور اللتين يحتاجهما الشعر . ويدل التشبيه على قدر من الجرأة في التخيل بمعنى أن ينشط ازاء موضوع ما ، أو مدلول ما ، لكي يجذب الى هذا الموضوع أشياء بعيدة عنه كل البعد خارجيا ، لكي يجذبها الى دائرة مضمون واحد ، ولكي يثرى المضمون بعالم غني من الظواهر المتنوعة (٩٠) ، وتعتمد قدرة الخيال على ابتكار الأشكال وجمع الأشياء المتنافرة في حزمة واحدة من خلال التشبيه (*) ويميز هيجل بين « التشبيه الغنائي » ، و « التشبيه الملحمي » ، فالتشبيه الغنائي ينجم

Ibid : p. 409.

(٨٨)

Ibid : p. 409.

(٨٩)

Ibid : pp. 410-411.

(٩٠)

(*) في معرض مناقشة فيجل لقضية استخدام التشبيه على لسان الأشخاص في المسرحيات يرد هيجل ، على الرأي الذي ينتقد « شكسبير » لأنه يكثر من استخدام التشبيه على لسان أبطاله ، بينما هم في نروة الألم ، بأن التشبيه عند « شكسبير » يمثل درجة من درجات التحرير ، والتشبيه هو ضرورة على المستوى الداخلي للشخصية لتجاوز ما يعقل في داخلها ، وله ضرورة فنية في أنه يعق لدى المتلقي احساس بالألم .
See : Hegel : op. cit., p. 410.

عن عاطفة مستغرقة في محتواها ، ولذلك تحاول أن تعبر بمعان جديدة عما يختلج في داخل النفس ، بينما التشسيبيه الملحمي الذي يكثر لدى هوميروس - بوجه خاص - يهدف الى صرف الانتباه عما يختلج في النفس من فضول وتوقع ليجعلنا نركز على الابتكارات الهادئة والجميلة .

ويمكن أن توجه النقد الى هيجل في عرضه لهذه الصور والأساليب الفنية ، فرغم أنه أدخلها في منهجه العام لتطور الفن ، إلا أنه لم يضيف جديدا إليها ، ويبدو حديثه في هذا الجزء ، وكأنه يكرر ما سبق أن رددته النقاد وعلماء البلاغة من قبل ، دون أن يضيف تحليلا جديدا ، وقد يرجع هذا الى أن هذا الكتاب - « الاستطيقا » - كان في الأصل مجموعة من المحاضرات ، وبالتالي فهو يحتمل التفصيل لكل جزئية من الجزئيات .

ويختتم هيجل حديثه عن الفن الرمزي بالحديث من أشكال الفن التي تتميز بالانفصال التام بين المضمون والشكل ، مما أفضى الى انحلال الفن الرمزي ، ففي هذه المرحلة ، نجد مدلولاً ، أو مضمونا مكتملاً ، ولكن بدون شكل ، وهذا ما نجده في « الشعر التعليمي » و « الشعر الوصفي » ، حيث نجد فيهما الشكل متعارضا تماما مع المدلول أو المضمون ، والقصيدة التعليمية Didactic Poem هي عبارة عن مدلول مكتمل ، وشكل فني ملتصق به من الخارج ، والجانب الخارجي ليس له أي دور في تشكيل المدلول ، فالشاعر حين يكتب « قصيدة تعليمية » ، لا يأخذ من الشعر سوى هذا الوزن أو ذلك ، ويعتمد على لغة متكلفة ، ويكثر من الصور والتشبيهات ، ولكنه لا ينفذ الى المضمون ويشكل معه وحدة واحدة ، وهذا ما نجده في قصيدة لوقراسيوس Lucretius « في الطبيعة » ، حيث يعرض فيها فلسفة الطبيعة الإبيقورية (٩١) . أما الشعر الوصفي Descriptive Poetry فهو يختلف عن الشعر التعليمي ، لأنه لا يبدأ من مدلولات مكتملة في الوعي ، وإنما يبدأ من أشياء خارجية كالمناظر الطبيعية أو فصول السنة ، يتخذها موضوعات مأخوذة في ذاتها ، ويصف ظاهرها الخارجي دون أن يضيف أي عنصر روحي ، ولهذا فالشعر الوصفي لا يقدم سوى مظهر واحد من مظاهر الفن الحقيقي ، أي مظهره الخارجي ، الذي يعبر عن واقع الروح (٩٢) .

ولهذا يرى هيجل أن الفن يتنافى مع التمسك بهذين النوعين التعليمي والوصفي ، لأن الفنان يحاول إيجاد الصلة بين الواقع الخارجي

Ibid : p. 423.

(٩١)

Ibid : p. 424.

(٩٢)

وبين ما هو متصور داخليا ، كمدلول بين الكلى المجرد وظاهره العيني الواقع ، لأن العمل الفني الذى يعجز عن اعطاء تمثيل مطابق لموضوعه الأساسى ، لابد أن يتخذ شكلا غير مناسب . وإذا أردنا أن نحقق هذا فعلينا أن نودع الرمزية لأنها تعنى الاتحاد غير الكامل بين روح المدلول وشكله الجسماني .

٢ - الصورة الكلاسيكية للفن : The Classical Form of Art

إذا كن هيجل قد بين فى « الصورة الرمزية للفن » الانفصال بين الشكل والمضمون فإن التقدم الذى حققه الفن فى الصورة الكلاسيكية يتمثل فى تحقيق الاتحاد بين المضمون وبين الشكل المطابق له . وإذا كنا نلتقى فى الفن الرمزى ببدايات الفن ، فإن الفن الكلاسيكى - على النحو الذى ظهر عند اليونان - يمثل تحقيقا لماهية الفن . ومضمون « صورة الفن الكلاسيكي » ليس مضمونا مفارقة ، كما هو الحال فى « الفن الرمزى » ، لأن المضمون كان مثالا من خلال الطبيعى ، الذى يؤخذ كجوهر كلى عام ، بحيث ينفى عنه فرديته ، لأن الفردية كانت عاجزة - بحكم طبيعتها - عن تمثيل الكلى ، ولذلك نجد فى « الرؤية الهندوسية للعالم » المضمون المداخلى المجرد - فى جانب - والواقع المتعدد الأشكال للوجود الانسانى والطبيعى - فى جانب آخر - وكان الفنان ينتقل باستمرار من جانب لآخر ، وهو يشته به القلق ، لكى يحقق الاتحاد بينهما ، ولذلك انتهى به الأمر - فى النهاية - الى ابداع الغاز Kandles . ويرجع السبب فى ذلك الى أن الكلى أو الواحد ، الذى يشكل المدلول الأساسى للفن ، فى تلك الفترة ، لم يبلغ بعد درجة معينة من الدقة والتمايز بحيث يمكن أن يتجسد فى شكل شخصى فردي ، وبحيث يمكن تصويره كروح ويمكن تمثيله فى شكل حسي مطابق لمضمونه الروحى ، ولأن التجريد الذى يصادر على المبدأ المطلق ، ويجعل الواقع الظاهرى ، غير الجوهري ، عاجزا عن

(*) بالنسبة لتحديد معنى مصطلح الكلاسيكية عند هيجل ، فإن هيجل يرى انه يمكن اعتبار كل عمل فنى كامل كلاسيكى ، مهما كان طابعه رمزيا أو رومانتيكيا ، لكن ما يميز صورة الفن الكلاسيكى فى تاريخ الفن عند هيجل هو التفاعل الكامل بين الفردية الحرة داخليا ، وبين الواقع الخارجى ، هذا الواقع الذى من خلاله تتظاهر تلك الفردية ، ويطبق المفهوم السابق للكلاسيكية على اشكال الفن الخاصة التى تتولى مهمة تمثيل المثال الكلاسيكى ، مثل النحت والشعر الملحمى ، وبعض انواع الشعر الغنائى والاشكال النوعية للمأساة (التراجيديا) ، والمهابة (الكوميديا) وهذه الفنون تقدم لنا درجات التطور لصورة الفن الكلاسيكى ، فإذا كان النحت يعبر عن قمة الفن الكلاسيكى ، فإن بعض اشكال المأساة والمهابة تعبر عن انحلال الفن الكلاسيكى لتدخل فى مرحلة أخرى هى الفن الرومانتيكى .

إبراز المطلق في شكل عيني محدد . ولهذا فإن بداية الفن الكلاسيكي ترتبط عنه هيكل ينمو واستقلال الحرية الفردية للشخص ، لأن الاستقلال الفردي يقر بأوقفية الموضوعات والأشياء . ولذلك فإن مضمون الفن الكلاسيكي حر ومستقل ، بمعنى أنه ليس مدلولاً لشيء ما ، بل هو مدلول في ذاته ، ويحمل في نفسه تأويله أيضاً . وإذا أراد الفن أن يبلغ مثله الأعلى ، أى يصل إلى التوازن والانسجام بين الصورة والمضمون ، فإن هذا لا يحدث إلا إذا كان المضمون عينياً ، حيث يجد المضمون شكله - وهو المبدأ الذي يظهره - في داخل ذاته . صحيح أن المدلول ملزم بالرجوع إلى الطبيعة ، وذلك لكي يتمكن من السيطرة على الخارج ، الذي لن يكون له وجود موضوعي ، إلا من أجل التعبير عن الروح . ويفضل هذا التداخل بين الروحي والطبيعي ، فإن الروح الحر الذي يسعى الفن لأعطائه واقفاً مطابقاً له بحيث يكون فردية - روحية متعينة ومستقلة في ذاتها وتكون ممثلة في شكل طبيعي ، ولهذا يشكل ما هو إنساني مركز الجمال والفن الحقيقي ومضمونه (٩٣) ، ولذلك لابد أن يكون الإنساني - المراد تمثيله في العمل الفني - فردياً متعيناً ، وتعبيراً خارجياً . ويمكن أن نتساءل : ما هو طبيعة هذا الشكل المثعين الذي يمكن أن يحقق هذه الوحدة مع الروح دون أن يكون إشارة إلى المضمون المتجسد في هذا الشكل ؟

إن العلاقة التي كانت سائدة في نمط الفن الرمزي بين المدلول والشكل لا تتغير ، إلا إذا أصبح للشكل - في ذاته - مدلول خاصاً به ، وهذا ما يتحقق في الشكل الإنساني ، لأنه وحده القادر على الكشف عن الروحي بصورة حسية ، لأن المادية الخارجية للإنسان تشكل انعكاس الروح ، فكل تكوين الإنسان ينم - بشكل عام - عن طابعه الروحي ، لأن الروح هو الداخلية Inner التي تنتمي إلى الجسم ، بحيث لا يكون للجسم أي مدلول سوى ما تقدمه الروح . ووظيفة الفن هي أن يمتدح الفارق بين الروحي والطبيعي ، وأن يحمل الجسم الخارجي بأعطائه شكلاً حياً ، ممثلاً بالروح ، وبفضل هذا النمط من التمثيل الفني ، فإن الفنان يبتعد عن كل عنصر رمزي في الشكل الخارجي ، لأن صورة الفن الكلاسيكي تضع حداً للتكلف والتشويه والتعقيد الذي تفرضه صورة الفن الرمزي ، لأن الروح حين يدرك ذاته كروح فإن علاقته بشكله المتطابق معه تنطوي على هذا الإدراك ، وبالتالي لا يحتاج الفن الكلاسيكي إلى محاولة التقريب التي يقوم بها الخيال بين الروح (المضمون) والشكل الخارجي . وهذا يعني أن النمط الكلاسيكي للفن يظهر حين تصل الروح في تطورها

الى مرتبة التحرر من الطبيعة وتسمو عن التجسيدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الانساني مظهرها لها ، وعندئذ تترك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية « (٩٤) » ولذلك فان الفن الكلاسيكي يسعى الى التشبيهية فنصور المطلق في ثوب الفردية البشرية ، والنزعة التشبيهية (*) - وهى نزعة تصور الله في صورة بشرية ، وتضفى على الآلهة صفات الانسان - وهى السمة الرئيسية البارزة فى الفن الكلاسيكي عند الاغريق ، ولقد سبق لكسينوفان أن احتج على هذه الطريقة فى تمثيل الآلهة بصورة بشرية ، وقال : ان هذا معناه ، أنه لو وجد بين الأسود نحاتون ، لكانوا أعطوا آلهتهم الشكل الاسدى ، ولكن هيجل يرد على هذا الرأى يمثل فرنسي ، وهو اذا كان الله قد خلق الانسان على صورته ، فقد رد الانسان التحية بمثلها وخلق الله على صورة الإنسان (٩٥) .

وقد تحققت - تاريخيا - الصورة الكلاسيكية للفن فى الحضارة الاغريقية القديمة ، فالجمال الكلاسيكي بتشكيلاته اللامتناهية من المضامين والموضوعات والأشكال ، كان من ابداع الشعب اليوناني الذى كان يحتل الوسط المتناسب بين الحرية الواعية الذاتية وبين الجوهر الأخلاقي بمعنى أن الفرد كان حرا ومستقرا فى ذاته ، وفى نفس الوقت لم يكن منفصلا عن المصالح العامة للدولة الواقعية وعن الحرية الباطنية ، وكانت الحياة الاغريقية تقوم على المبدأ الذى يؤكد أن جوهر الحياة السياسية يؤلف جزءا حقيقيا من الحياة الفردية ، الى حد أن الأفراد كانوا يبحثون عن الغايات العامة للمجموع لكى تتأكد حريتهم الذاتية . وأدى هذا الى وجود انسجام وتوافق بين الاخلاق بما تنطوى عليه من كلية وشمول وبين حرية الشخص المجردة الخارجية والباطنية ، وقد تجلّى هذا التوافق والانسجام بين الكلى والخاص فى جميع الإبداعات التى وعت فيها الحرية الاغريقية ذاتها وتمثلت طبيعتها ، وتحت تأثير هذا التوافق ، أصبح الشعب الاغريقى يعي روحانيته الفردية ، فأضفى على الآلهة أشكالا عينية ، وحسية ، واتخذ منها موضوعات للحنس والادراك . وبفضل هذا التطابق بين الشكل والمضمون ، الكلى والفردى ، المتضمن فى مفهوم الفن الاغريقى الذى نجده فى النحت وفى الميثولوجيا الاغريقية ، أمكن للفن أن يصبح فى اليونان أسما تعبيرا عن المطلق ، وأصبحت الديانة الاغريقية هى ديانة الفن أو الديانة الجمالية (٩٦) .

(٩٤) د. أميره حلمى مطر : فلسفة الجمال « مرجع سبق الإشارة اليه » ،

ص ١٢٠ .

(Anthropomorphism)

Hegel : op. cit., p. 435.

Ibid : p. 438.

(٩٥)

(٩٦)

يرى هيجل أن صسورة الفن الكلاسيكى ، التى تعبر عن الاتحاد والاندماج بين الشكل والمضمون لم تتحقق من تلقاء نفسها ، وانما هى ابتداء قد حققه الروح ، فما دام مضمون الفن وشكله كلاهما حر ، فان الدور الذى يلعبه الفنان فى صورة الفن الكلاسيكى يختلف عن الدور الذى لعبه فيما مضى ، لأن انتاجه - هنا - هو انتاج انسان يعرف ما يريد ، ويستطيع أن ينفذ ما يريد ، بمعنى أن الفنان الخالق فى الفن الكلاسيكى ، لديه فكرة واضحة عن المضمون الجوهرى الذى يريد التعبير عنه ، كما لديه الأسلوب والقدرة الفنية اللازمة لتحقيقه . ويشرح هيجل السمات التى تميز هذا الدور الذى يقوم به الفنان فى الفن الكلاسيكى ، وأول هذه السمات : أن الفنان الكلاسيكى حر ، لأنه من ناحية مضمون العمل الفنى ، لا يعيش القلق الذى يمانيه الفنان فى الفن الرمزى ، الذى يكون همه الأول هو العثور على مضمونه وتوضيحه ، بينما الفنان الكلاسيكى يجد مضمونه جاهزا ، وهو يثر على مادته فى المعتقدات الشعبية ، وفى الأحداث التى يشهدها ، والتى تثبت الخرافات وتناقضها الأمثال ، ولذلك يشعر الفنان بحريته أمام هذه المادة الموضوعية ، فالمضمون الجاهز - هنا - يعنى أن الفنان لا يسعى الى خلق مضمون محدد يقوم بتمثيله الفنى ، بينما تجد الفنان الكلاسيكى يضع يده على أى موضوع ويعرضه بملء حرته . ولذلك فقد اقتبس الفنانون الاغريق موضوعاتهم من منهل « الديانة الشعبية » ، وكذلك شعراء التراجيديا لم يبتكروا المضامين التى قدموها ولكن قد يقال أن الفنان فى فن الجليل Sublime Art

قد يجد المضمون جاهزا ، ولكن الفرق - هنا - هو أن موقف الفنان فى فن الجليل - يبدو مجردا من الذاتية والاستقلال الفردى ، بينما الفنان الكلاسيكى يمتلك تلك الفردية الجوهرية الحرة التى تؤلف مفهوم وماهية الفن الكلاسيكى (٩٧) .

والسمة الثانية التى تميز الدور الذى يقوم به الفنان فى الفن الكلاسيكى ، هى أن هذا الفنان حين يجد مضمونه جاهزا ، فانه لا يحتار بين الأشكال المختلفة التى يمكن أن يعين - من خلال المضمون ، وأيضا لا يترك لنفسه ولخياله الفنان - كما هو حال الفنان فى الفن الرمزى - وانما يحدد نفسه بحيث أن المضمون - ذاته - هو الذى يعين - فى الفن الكلاسيكى - شكله بملء الحرية ، بحيث يبدو الفنان وكأنه ينفذ ما هو متضمن سلفا فى الفكرة ، ولذلك يحذف الفنان الكلاسيكى كل ما يبدو غائويا فى الشكل ، ويطور المدلول - المضمون - الذى يتبناه اذا أراد

تطوير الشكل ، ولهذا فهو لا يقيد نفسه بمضمون ثابت وساكن (٩٨) .
والسمة الثالثة أن الفنان الكلاسيكي يعمل لصالح ديانة شعبه وببلاده ،
اذ يستخدم حرية الفن ، ليجعل المعتقدات الدينية والتمثلات الأسطورية
أكثر وضوحاً ودقة (*) (٩٩) والسمة الرابعة التي يتميز بها الفنان
الكلاسيكي ، هي أنه يمتلك مهارة فنية عالية ، لأن الفن الكلاسيكي
يفترض مستوى مرتفعاً من الكمال الفني لدى الفنان ، بحيث تجعل تبعية
المادة الحسية لأوامر الفنان شيئاً ممكناً ، لأن هذه المهارة العالية في نحت
الأحجار الصلدة مثلاً ، تجعل الفنان قادراً على تنفيذ كل ما تقضيه الروح ،
وكل ما يطابق تصوراتها . ولذلك لابد أن يكون أسلوبه اليدوي متقناً
لغاية . لهذا لا يمكن أن نتصور أن تماثيل المنح اليوناني يمكن تنفيذها
بدون مهارة يدوية عالية . ولهذا يمكن اعتبار كل تمرين وتدريب على
تطوير المادة الوسيطة للفنان هو تقدم يرافقه تقدم المضمون والشكل .

والحقيقة رغم تأكيد هيجل على أهمية الدور الذي يلعبه الفنان في
الفن الكلاسيكي إلا أنه لا يرى أن الفن الكلاسيكي طرفة منزلة من تطور
الفن ، وإنما هو يربط ما بين صورة الفن الرمزي وصورة الفن الكلاسيكي ،
بحيث يمكن القول بأن الفن الكلاسيكي هو نتيجة للتطور والصورورة التي
مر بها الفن الرمزي . ولهذا فهو يرى أنه لا يمكن أن نصل إلى صورة
الفن الكلاسيكي ، إلا إذا تتبعنا تطور نمط التمثيل الرمزي ، الذي يقضي
إلى الكلاسيكية ، فهذا التقدم للفن الرمزي باتجاه الفن الكلاسيكي لم يكن
ممكناً أن يتم ، إلا بفضل تكثيف المضمون وتساميته إلى الفردية الواضحة
التي تستخدم في التعبير عن نفسها الجسم الانساني التي تدب فيه الحياة
والروحية .

ولهذا يعرض هيجل في الجزء الأول من حديثه عن صورة الفن
الكلاسيكي ، الشروط التاريخية التي أدت إلى ظهور الفن الكلاسيكي ،
ويعنى بهذه الشروط المقدمات اللازمة والضرورية التي أدت إلى ظهور
الفن الكلاسيكي ، - وهذه الشروط - قد تحققت بعد أن تغلب الإنسان
على كل ما هو سالب وناف للمثال الكلاسيكي ، أي تجاوز كل ما يعارض

Ibid : p. 439.

(٩٨) انظر :

(*) يرى هيجل أن التطور الذي أحرزه الفن الكلاسيكي كان في إطار ديانة ما ، بمعنى
أننا لا نستطيع أن نفهم الفن المصري القديم دون فهم عميق للديانة المصرية القديمة ،
لأن الديانة المصرية القديمة تظهر في رؤية الإنسان المصري للعالم ، وبالتالي فهي مسئولة
عن الأشكال الخارجية التي بدأ بها الفن المصري لا سيما نماذج التماثيل الهائلة الحجم
في النحت المصري .

Ibid : p. 446.

(٩٩)

تحقيق وحدة الشكل والمضمون وتتبع - فى الجزء الثانى - صيرورة وتطور الفن الكلاسيكى ، منذ بداياته الأولى ، حتى يصل الى المثال الحقيقى للفن الكلاسيكى الذى يمثل فى عالم الإلهة الاغريقية فيدرس تطوره - من زاوية - الفردية الروحية ، ومن زاوية الشكل الجسى الذى يرتبط بها مباشرة وفى الجزء الثالث يعرض لتحلل صورة الفن الكلاسيكى ، حيث نجد الذاتية لا تجد فى الأشكال المبسطة حتى ذلك الحين تعبيراً عن الواقع كما يتصوره ، ولهذا تستلهم مضمونا مستعاراً من عالم روحى جديد ، وهذا ما يفتح لنا أبواب مضمون آخر هو مضمون الفن الرومانتيكى (١٠٠) .

عملية تشكيل النمط الكلاسيكى فى الفن : (The Process of Shaping the Classical Art Form).

حين يحلل هيجل صيرورة أشكال صورة الفن الكلاسيكى ، فإنه لا يقبل تاريخاً للفن فحسب وإنما تاريخاً للدين والعرف والقانون والأوضاع الاجتماعية والسياسية ، أى تاريخاً للحضارة ، ولهذا تكرر القول ، أن الفن عند هيجل هو الحضارة ذاتها ، وليس هناك انفصال بينهما ، وإذا كان هيجل يرى أن صورة الفن - أى فن - تتحدد برؤية الانسان للعالم ، التى اتخذت - فى البداية - صورة الدين ، فإن الوصول الى الفن الكلاسيكى ، يقتضى تحليل الصورة التى آلت الى اليونان عن الدين (١٠١) ، بحيث صار الفن تعبيراً عن الدين ، وأصبح الجمال هو الديانة التى تدين بها اليونان ، فى ظل الفردية الروحية ، ولهذا فإن السؤال الأول الذى يطرحه هيجل فى بداية حديثه عن صيرورة أشكال الفن الكلاسيكى هو : هل اقتبس الاغريق ديانتهم من شعوب أخرى ؟ ، أم كانت من انتاج بيئتهم الخاصة ، وتكمن أهمية هذا السؤال فى تحديد مضمون الديانة اليونانية ، ولأن الله كان - فى هذه المرحلة التاريخية - من تاريخ الإنسانية ، هو الذى يطرح لنا رؤية الانسان للعالم وللمطلق . وبالتالي يتحدد الشكل الفنى والمضمون الروحى بناء على هذا الدين (١٠٢) .

ولا ينفى هيجل وجود صلات أو تأثير لشعوب الشرق ودياناتها على الاغريق ، ولكنه يرى أنه لا يمكن أن نرد الميثولوجيا اليونانية بكاملها الى شعوب آخر ، لأن العلاقة بين الاغريق وغيرهم من ديانات الشعوب الآخر

Ibid : p. 442.

(١٠٠)

Ibid : p. 443.

(١٠١)

Ibid : p. 443.

(١٠٢)

كانت متعارضة ، أو على حد تعبيره علاقات تحويل سلبية Negative Transformation ويقصد بهذا ، أن اليونان حين إقتبسوا بعض الأفكار والعناصر من الشرق ومصر بشكل خاص (*) ، فإنهم كانوا يقومون بتحويل في العناصر الجوهرية للعناصر المقتبسة ، أى إعادة صياغة وتمثل لهذه العناصر بحيث تكون متفقة مع الروح اليونانية ، وتكون مطابقة للمثال ، ولهذا فإن تاريخ الدين من الشرق الى اليونان ، هو الذى يحدد صيرورة تكون الفن الكلاسيكى ، بمعنى أن اختيار الفن الكلاسيكى للجسم الانسانى ليكون مطابقا للمضمون الروحى قد مر عبر ثلاثة مراحل : أولها مرحلة انحطاط الحيوان The Degradation of the Animal وثانيها : الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة بعد تجاوز الطبيعة العنصرية ، وثالثها المرحلة التى تعبر عن الدين اليونانى ومصادره (١٠٣) .

١ - إذا كانت الحيوانات لدى الهندوس والمصريين مقدسة ، وتنصدر الهيئة الحيوانية مكانة الصدارة في التمثلات الفنية ، لأن هذه الشعوب - كانت - ترى فيها تجسيدا للالهى ، فإن الخطوة التالية نحو الفن الكلاسيكى كانت هى خفض القيمة السلبية والمكانة التى تمتعت بها الحيوانات ، ولذلك فإن التعبير عن انحطاط الحيوان كان هو مضمون التمثلات الدينية ، والإبداعات الفنية فى اليونان ، وهذا ما يوضحه هيجل من خلال ثلاثة أمثلة : أولها : حين كان يقدم الحيوان كقرбан Sacrifice للآلهة ، ويفسر هيجل تقديم القرابين للآلهة ، بأنها تظهر عزوف الانسان عن الموضوع الذى ينذر لآلهته ويحظر على نفسه استعماله ، ويلاحظ هيجل فى هذا أن القرابين كانت لها سمة خاصة لدى الاغريق ، ويستشهد فى ذلك بما ورد فى الأوديسا (النشيد الرابع عشر والنشيد الرابع والعشرون) حيث كان الاغريق يتركون القرابين من الحيوانات لتلتهمها النار ، وحاول بروميثيوس Prometheus أن يحصل من الاله على الأذن بالآ يضحى الناس الا بجزء من الحيوان الذى لا يستهلك وبأن يحتفظوا بالباقي لاستهلاكهم الخاص (*) وهذا يعنى أن الاغريق لا يقلعون الحيوانات

(*) ينكر هيرولتس أن هوميروس وهيرودس هما اللذان خلفا الآلهة الاغريقية ، ولكنه كان يضيف فى أثناء حديثه عن هذا الاله أو ذاك أنه من أصل مصرى .
See : Hegel : op. cit., p. 444.

Ibid : p. 44-45

(١٠٣)

(*) هناك أسطورة وردت فى الأوديسا تروى أنه قد بيع عجلان ، وأحرق كيداها ، ولف عظام العجلين فى كيس من جلد الحيوان ولف اللحم فى كيس آخر مماثل للاول . ونذك لكبير الآلهة أن يختار بينهما فخطأ ، واختار كيس العظام ، وهكذا بقى اللحم محفوظا للانسان ، ولكن كيبير الآلهة حرم الانسان من استخدام النار لاتساج اللحم ، فمرق بروميثيوس النار وطار ليحملها الى الانسان
See : Hegel : op. cit., p. 446

كاملة كقرايين ، وإنما يقدمون لهم الأجزاء التي لا تصلح للاستهلاك الآدمي ،
وثنائيهما : أن الميثولوجيا الإغريقية حافلة بمطاردة الإنسان للحيوان ،
فكان يضفى على الإنسان صفة البطولة حتى يقضى على حيوان يمثل تهديدا
للإنسان ، مثل خنق هرقليس لأسد نيمبوس Nemean ، وقضائه على
أفعوان ليرنان Lernaean (وهي أفعى خرافى بسبعة رؤوس ، تعاود
نموها كلما قطعت الا اذا قطعت كلها بضربة واحدة) ومطاردة خنزير
ارمنيثيا البرى Brymthian Boer (١٠٤) ، وهكذا نجد احتقار الاغريق
للحيوانات لأنهم كانوا يعتبرون أن القضاء على بعض الحيوانات هو عمل
باهر يرفع إبطاله الى مصاف الآلهة ، بينما كان القضاء على بعض الحيوانات
لدى الهندوس يعد جريمة عقوبتها الموت . وثالثها : ان مسخ الإنسان
الى الحيوان كان عقابا على الجريمة التي يقوم بها الإنسان ، وهذا التصور
عن مسخ الكائنات لدى الاغريق كان نقيض التصور المصرى عن العالم
الحيوانى ونقيض العبادة المصرية القديمة لبعض الحيوانات ، لأنه ينطوى
- لدى الاغريق - على موقف سلبي من الطبيعة لأن الحيوانات والعالم
الماعسوى تعد بمثابة نكوص وانحطاط للانسانى ، بينما نجد المصريين
قد رفعوا آلهة الطبيعة الى مرتبة الحيوانات تكريما لها (١٠٥) ، وبين
يعنى أن هناك اختلافا جوهريا بين مفهوم مسخ الكائنات الاغريقى ، وبين
هذا المفهوم - ذاته - لدى المصريين ، فالمسخ عند اليونان عقاب عن جريمة
منكرة على أساس أن الوجود فى الشكل الحيوانى هو وجود بائس وتعس
وؤلم ، ولا يطبق الانسان الاستمرار فيه طويلا ، بينما مسخ الكائنات
عند المصريين القدماء هو مكافأة عن فعل طيب ، أى رفع للانسان الذى
يسمو بتحوله الى حيوان ، الى مرتبة أعلى ، ويورد هيجل نماذجا عن
الميثولوجيا الاغريقية والمصرية للتدليل على صحة رأيه ، ولكي يؤكد أن
الآلهة لدى اليونان لا تتخذ شكل الحيوانات الا من قبيل الاذلال أو نتيجة
للخوف والجبن ، فمثلا كان العجل « أبيس » يعبد لدى المصريين بوصفه
الها ، يجسد قوة الطبيعة التي تجسد الشمس ، بينما كان العجل عند
اليونان يمثل الرعب . أما الأساطير التي تجمع بين الانسانى والحيوانى
فى مصر واليونان ، مثل تمثال « أبو الهول » ، و « قنطورس » (وهو كائن
خرافى نصفه انسان ونصفه حصان) ، فنلاحظ فى الفن الاغريقى ، أن
الجانب الحيوانى يعبر عن الجانب الأدنى والغريب عن الروح ، بينما
الجانب الانسانى يعبر عن الروح ، وهكذا يتبين لنا أن الشكل الحيوانى

ibid : p. 447.

(١٠٤)

ibid : p. 448.

(١٠٥)

فى الفن الكلاسيكى قد تغير وضعه تماما ، فلم يعد يعبر عن القيم الايجابية والمطلقة وانما أصبح يعبر عن كل ما هو قبيح وشرير وطبيعى (١٠٦) .

٢ - يبين هيجل أنه اذا كان الفن الرمزى قد شخص المطلق من خلال الظواهر الطبيعية مثل الشمس والنيل والبحر والأرض وصيرورة التناسل ، فان هذه الظواهر كانت موضوعات ذات طابع الهى ، بينما نجد الفن الكلاسيكى قد شخص المطلق فى فرديات روحية ، وهذا يعنى أن المثال الكلاسيكى لم يتشكل ولم يتكون الا نتيجة للالغاء التدريجى لكل ما هو سلبى فى الشكل الذى تظهر به الروح ، ولذلك كانت المهمة الأولى للميثولوجيا الاغريقية هى تحويل وتبديل الجانب الطبيعى الذى كان يسيطر على التمثيلات الدينية الاغريقية ، التى كانت بمثابة الشروط التاريخية لنشأة الفن الكلاسيكى ونموه ، فهذا لا يعنى أن يقدم دراسة تفصيلية وتاريخية للتمثيلات المتنوعة والأشكال المتعددة للميثولوجيا الاغريقية ، فهذا هو اهتمام عالم الأساطير والانثروبولوجيا وانما يهتم بتقديم المراحل الأساسية فى تحويل التمثيلات الدينية القديمة الى الوجهة الجديدة لها ، وإبراز الدور الهام الذى لعبته هذه المراحل فى تكوين الفن الكلاسيكى ومضمونه . ولذلك يقول هيجل :

« نستطيع أن نشبه الطريق الذى سيكون علينا أن نجتازه لنصل الى الفن الكلاسيكى ، بالطريق الذى سلكه تاريخ النحت ، فالنحت هو الذى أعطى للآلهة تمثيلا يجعلها قابلة للإدراك الحسى ، لأنه يعطيها شكلا محددا ، ولهذا فالنحت هو الذى يؤلف المركز الحقيقى للفن الكلاسيكى » (١٠٧) .

ويعرض هيجل للمراحل التى مرت بها الديانة اليونانية من خلال عرضه لثلاثة موضوعات هى : النبوة أو الشخص الموحى اليه Oracles (*) ، ثم حديثه عن السمات التى تميز الآلهة الجديدة عن الآلهة القديمة ، ثم حديثه عن هزيمة الآلهة القديمة . وفى الموضوع الأول ، يوضح العلاقات والأشكال التى كانت تتجلى بها الآلهة للبشر ، وكانت فى البداية الصوت مثل هيسيس أوراق شجرة السنديانة المقدسة ، وخير

Ibid : p. 453 .

(١٠٦)

Ibid : p. 455 .

(١٠٧)

(*) كان وسيط الوحى - فى البداية - هو الصوت الطبيعى المباشر ، ثم أصبح الإنسان .

الماء ، والصوت الذى يصدر عن وعاء من البرونز كلما طرقته الريح . وبالإضافة الى هذه الأصوات الطبيعية والمباشرة ، فإن الانسان - ذاته - يصبح وسيطا للوحى ، وذلك حين يفارق الانسان حالة التفكير اليقظ التى لا يخضع فيها الى ملكة فهمه وعقله ، ليستغرق فى حالة من الإلهام ، يمتزج فيها بالطبيعة ، مثلما كان يفعل فيثون دلفى Delphi (وهو معبد مشهور لابولون ، حيث كان الثعبان الخرافى فيثون وسسيط وحيه) ينطق بأمور الغيب ، حين تسكره البخور (١٠٨) . ولأن الإله كان يتبدى - فى هذه المرحلة - من خلال الوسطاء ، فلقد كان الشكل الذى يفصح به الإله عن إرادته كان مبهما ، لأنه عبارة عن صوت ، أو اجتماع أصوات ، وألفاظ متناثرة ، لا يربط بينهما أى رابط ضرورى ، وفى هذا الشكل المبهم ، واللامحدد ، يتبدى المضمون الروحي غامضا بدوره ، ويحتاج الى تأويل وتفسير . فالإنسان حين يتلقى كلمات الإله ، أو اشاراته يفهمها على نحو معين ، وحين يفعل ما يؤمر به ، ينشأ فى داخله صراع بين المعنى الذى فهمه من كلمات الرب ، والمعنى الباطن لها ، ولهذا كان الشعر المسرحي - الذى يعبر عن الصراع - هو الذى يعبر عن وسطاء الوحى والعرافين فى الفن الكلاسيكى .

وفى الموضوع الثانى ، وهو عن : ما يميز الآلهة الجديدة عن الآلهة القديمة ، فبرى هيجل أن هناك نوعين من الآلهة لدى الاغريق ، النوع الأول وهو الآلهة القديمة ، وهو ليس لها مجردا من كل طابع حسى ، كما فى تصور فن الجليل للعالم ، بل هو تصور يضع فيه بداية تكون الأشياء آلهة طبيعية أو بتعبير أدق قوى الطبيعة العامة مثل Chaos « المادة الأولى » ، وأورانوس Cronus السماء وجايا Gaia الأرض وإيروس Eros الحب ، وكرونوس Uranus الزمن ، ومن هذه الآلهة تنحدر قوى أكثر تحلدا مثل هيليوس Helios الشمس والنور ، وأوقيانوس Oceanus البحار (*) وهذه القوى تصبح هي الأساس الطبيعى للآلهة اللاحقة التى تنفرد روحيا (١٠٩) ، وهكذا نرى أن الخيال الاغريقى قد ابتكر أساطير عن نشأة الآلهة ، وأخرى عن نشأة الكون ، وتكون الآلهة الأولى ، لا تزال ذات طابع لا محدود ولا متناهى ، وبالتالي تشتمل على الكثير من العناصر

Ibid : p. 457 w

(١٠٨) .

(*) لابد أن نوضح أن هيجل - عكس ما هو شائع - يطلق على إيروس « اله الحب » ، لأنه ليس لدى الاغريق لفصل بين الشمس واله الشمس وإنما هيليوس هو الشمس ، لهذه الاسماء هي أسماء للقرى الطبيعية المختلفة وليست ذاتها لها ، لأنه لو كان هذا الفصل موجودا لكانت الآلهة الاغريقية مجرد تمثيل رمزى .

Ibid : p. 450.

(١٠٩)

الرمزية ، فالآلهة القديمة هي قوى أرضية أو كوكبية بلا مضمون روحي ، أو أخلاقي ، وهي من سلالة هائلة ومتوهشة ، وتشبه الآلهة التي خلقها الخيال الهندوسي ، مثل « فروندي » الرعد « وصيتزوب » ، القوة ، و « برياروس » عملاق له خنسين رأسا ومئة ذراع أين السماء والأرض ، وتخضع الآلهة القديمة لسلطان أورافوس ثم لسلطان كرونوس ، هذا المارد الرئيسي الذي يمثل الزمن ، ويلتهم أولاده جميعا ، مثلما يقضى الزمن على كل ما يولد منه . ويلاحظ هيجل أن هذه المجموعة من الآلهة القديمة تضم قوى الطبيعة بالإضافة إلى القوى التي تسيطر على العناصر وتحكم فيها . وتعتبر اسطورة بروميثيوس Prometheus (*) - من وجهة نظره - هي النقطة التي تسجل الانتقال من الآلهة القديمة إلى الآلهة الجديدة ، ولهذا فهو يوليها اهتماما خاصا ، وبروميثيوس يشبه كيرسيا Ceres إله الزراعة عند الإغريق ، يحسن إلى البشر ويساعدهم .

والتميز هنا واضح بين النار التي حملها بروميثيوس للبشر ، وبين ما يمكن الحصول عليه بواسطة المهارة في العمل وطريق المعادن ، ولقد أتاح - هذا - للبشر إمكانية إشباع حاجاتهم الحيوية المباشرة ، بينما لم يحمل بروميثيوس للبشر الحكمة السياسية التي تتيح للبشر تنظيم حياتهم وتنظيمنا سياسيا يساعدهم في تحقيق غايات روحية تتصل بالأخلاق والقانون والحقوق والملكية والحرية والحياة الجماعية ، وبالتالي فإن بروميثيوس علم البشر فقط كيفية السيطرة على أشياء الطبيعة واتخاذها وسائل لإشباع الحاجات الانسانية ، ولذلك ، مادام بروميثيوس لم يلقن البشر أشياء ذات طابع أخلاقي وروحي ، ولهذا فإن هيجل يدرجه في عداد الآلهة القديمة . بينما هيفائستوس يعد من الآلهة الجديدة ، لأنه علم

(*) وردت اسطورة بروميثيوس في محاوره « بروتاغوراس » Protagoras لأفلاطون في الكتاب الأول ، القسم الأول ، وملخص الاسطورة أنه بعد أن ولدت الآلهة المخلوقات الغائية من التراث والنار ، قررت قبل أن تظهر للنور تكليف بروميثيوس وأثيميثيوس بأن يوزعا القوى فيما بين هذه المخلوقات - قبل أن تظهرها للنور ، بحيث يوائم حاجة كل منها ، ولكن أثيميثيوس رجا بروميثيوس أن يقوم وحده بالتوزيع ، ثم يعيد هو النظر فيه فيما بعد ، ولكن أثيميثيوس أخطأ ، وركز كل القوى في الحيوانات ، ولإحظ بروميثيوس أن سائر المخلوقات الحية قد تولدت - بكل حكمة - بكل ما هو ضروري لها ، إلا الإنسان الذي بقي عازيا ، بلا حماية أو أسلحة يدافع بها عن نفسه ، وخرج الإنسان إلى النور ، ولهذا فكر بروميثيوس في وضع علم هيفائستوس وأثينا في خدمة الإنسان بواسطة النار ، لأن العلم وحده لا جدوى منه ، ولا يمكن استخدامه بدون النار ، وهكذا أعطى بروميثيوس النار للإنسان لكي يكتسب الحكمة اللازمة للحياة ، لكنه لم يعط الناس الحكمة السياسية التي كانت في حوزة كبير الآلهة وحده ، ولكنه - أي بروميثيوس - دخل جلسة مقام هيفائستوس وأثينا ووهبهما للبشر ، وعوقب على فعلته عقاب اللصوص ، بأن قيد إلى جبل ، حيث كان هناك نسر هائل يأكل كبده المتجدد See : Hegel : op. cit., p. 481.

باستمرار .

الانسان استخدام النار في الفنون المختلفة مثل طرق المعادن ، وكذلك كيرسيا Ceres علم الانسان الزراعة ، وبالتالي فقد علمه معها الملكية والزواج والأخلاق والقانون (١١٠) .

وهكذا نجد هيجل يرصد ثلاث مجموعات من الآلهة الاغريقية ، تبين لنا المسار الذى آلت اليه الديانة الاغريقية القديمة ، فالمجموعة الأولى تضم القوى الطبيعية المشخصة بوحشيتها الجامحة ، والمجموعة الثانية تضم القوى المسيطرة على الفنان الطبيعية الموضوعية فى خدمة الحاجات الانسانية ، والمجموعة الثالثة ، تضم آلهة قريية الصلة بكل ما هو فكرى وكل وروحي ، ولكن هذه المجموعة تقتصر الى الفردية الروحية ، ولهذا فهي قريية الى الطبيعة ، وما هو جوهرى فى الطبيعة ، ولذلك فقد نشأ صراع بين الآلهة القديمة « الأومينيديات Eumenides وبين الآلهة الجديدة (التى تمثل فى أبولون اله الاصلاح والعلم والأخلاق الواعية بذاتها) وقد عبر سوفوكليس عن هذا الصراع بشكل واضح فى مسرحية أنتيجونا Antigone التى يرى هيجل أنها من أروع آيات الفن وأكملها على مر الزمان (١١١) :

ويرى هيجل ان تطور الديانة اليونانية يكشف عن التحويل الذى أشرت اليه سابقا ، فهناك تعاقب منطقى من وجهة نظر هيجل فى صياغته الديانة الاغريقية يؤدى الى سيادة الآلهة الجديدة التى عبرت عن نفسها فى فن النحت Sculpture الذى يمثل مركز الفن الكلاسيكى . ويظهر هذا التعاقب المنطقى ، فى تتبع هيجل لظهور الكاوس Chaos ثم جايا وأورانوس Uranus ثم كرونوس Cronus ، يبين لنا التقدم المتدرج من القوى الطبيعية المجردة والعديمة الشكل نحو قوى أكثر تعينا ، ولها شكل ، وهذا التقدم ذاته يعنى أيضا - عند هيجل - بداية هيمنة الروحي على الطبيعى .

فهذا التعاقب يتبدى من جهة تقبلا نحو آلهة ذات مضمون أعمق وأغنى ، ويعنى من جهة أخرى ، ازالة ونفى لكل ما هو مجرد وطبيعى من سلسلة الآلهة القديمة ، ولذلك نجد أن كرونوس يخلع أورانوس ليحل محله ، ولذلك فالطابع السلبي للتحويل ، أى نفى الطبيعى والمجرد الذى لازم بداية الفن الكلاسيكى يصبح هو الطابع المركزى الحقيقى لهذا النمط

Ibid : p. 462.

(١١٠)

Ibid : p. 464.

(١١١)

من الفن . لهذا فان التشخيص يصبح هو الشكل العام الذى يتم به تمثيل الاله ، وهذا ابتشخيص موجه نحو الفردية الانسانية والروحية ، حتى وان بدت سمات هذه الفردية مبهمه وغير محددة ، ولهذا فان الصراع بين الآلهة القديمة والآلهة الجديدة يعبر عن التقدم الحقيقى للفن الكلاسيكى . لانه تقدم الطبيعة نحو الروح بوصفه المضمون الحقيقى للفن الكلاسيكى . ويصف هيجل هذا التقدم على صعيد اوضاع التاريخى بأنه انتقال من حالة يكون الانسان خاضعا - فيها - لضرورات الطبيعة ، الى حالة يكون أساسها العدل والملكية والقوانين وتنظيم الحياة السياسية . وقد تصور الاقدمون هذا الانتقال بأنه عبارة عن هزيمة الحققتها الآلهة الفردية والروحية بالقوى الطبيعية ، وكان نتيجة هذه الهزيمة ازال العقاب بالمرده ورجوعهم الى باطن الأرض والعالم السفلى ، فمثلا بروميثيوس قيد الى صخور الجبل ، ليلتهم النسر كبده المتجدد باستمراره ، وحكم على سيريف بأن يدفع - أبدا الدهر - صخرته التى تتنحرج الى أسفل كلما ارتفع بها ، فهذا الانتصار على الآلهة القديمة يماثل - عند هيجل - انتصار الاغريق كشعب فى حرب طروادة ، لانه ألف لهم عالما ثابتا وواضحا ، وجعل دور الفن الكلاسيكى هو تنحية واقضاء العناصر الطبيعية عن مضمون وشكله على حد سواء . ولكن هذا لا يعنى وجود قطعية بين الديانة الاغريقية وبين الآلهة القديمة ، ولكن هناك تواصلا من نوع ما ، بمعنى أن هناك استمرارا ايجابيا للعناصر التى تتفق مع تصور الآلهة الجديدة . ويظهر هذا فى تمجيد سوفوكليس لبروميثيوس - فى مسرحية « أوديب فى كولونا » - Oedipus Coloneus (١١٢) للدور الكبير الذى أداه لبنى البشر ، حين أعطاهم النار ، وهذا يعنى من جهة أخرى أن الديانة الاغريقية لم تكن ديانة متغلقة على نفسها جغرافيا ، أو تاريخيا ، وانما كانت منفتحة على ديانات الشعوب المختلفة ، حتى تلك التى لم تكن تتفق مع تصوراتها ، ومتفتحة أيضا على الآلهة القديمة التى ترفض الجوانب الطبيعية فيها ، وهى تنفتح على الديانات الأخرى لكى تقوم بإعادة تمثيل ديانات الشعوب ودياناتها القديمة ، بما يتفق مع الفردية الروحية الواعية بذاتها ، وقد عبر هذا الاستمرار الإيجابى عن نفسه فى أشكال مختلفة هى « الأسرار » Mysteries ، والحفاظ على الآلهة القديمة ، بحيث تكون هذه الأشياء والتطورات السابقة هى الأساس الطبيعى للآلهة الجديدة (١١٣) .

فالأسرار هى الشكل الأول الذى حفظ فيه الاغريق تقاليد حكمتهم ، وآلهتهم القديمة ، وهى لم تكن أسارا بالمعنى الذى يفهم من هذه الكلمة ،

Ibid : p. 470.

(١١٢)

Ibid : p. 468.

(١١٣)

فلقد كان الاغريق يعرفونها ، ولكنهم كانوا ملزمين بعدم الكلام عنها ، وكانت الغاية من الاسرار الحفاظ على التقاليد القديمة التى كانت الأساس لتمثيلات الفن الكلاسيكى ، ويظهر التمسك بالآلهة القديمة - بشكل واضح - فى الابداعات الفنية . حيث يرد ذكر بروميتيوس وهيفاستوس وهرقل وغيرهم عند سوفوكليس واستخيلوس وأرسطو . وقد يقع البعض فى الخطأ حين يتصورون أن الآلهة الاغريقية بسبب مظهرها وشكلها البشرى هى تمثيلات رمزية أو تمثيل مجازى لعناصر طبيعية فمنهم من يرى فى هيليوس Helios إله القمر ، Diama إله الشمس ، أوديانا وهذا الفصل بين العناصر الطبيعية كمضمون ، وبين التشخيص البشرى كشكل لا يتفق مع التفكير الاغريقى ، ولهذا لا نجد لدى الاغريقى ، أى تعبيرات من قبيل إله الشمس أو إله البحر . وهذه التعبيرات كان يمكن أن يستخلصوها ، لو كانت تؤلف فعلا جزءا من تمثيلاتهم الدينية ، لهذا فان هيليوس هو الشمس من حيث هو إله (١١٤) . وإذا كان الفن الكلاسيكى يقوم على أساس تنحية العناصر الطبيعية والحيوانية ، فانه لم يستبعدا نهائيا من دائرة الآلهة الجديدة واستبقى العناصر التى يمكن أن تلعب دورا ايجابيا فى التصور الجديد للآلهة ، ولذا فقد تظهر الحيوانات الى جانب الإنسان فى النحت الاغريقى ، بحيث تكون الحيوانات تابعة للهيئة البشرية ، وليست لها مركز الصدارة كما هو الحال لدى الهندوس مثلا ، ولهذا نجد فى النحت الاغريقى ، النسر يمثل الى جانب جوبتر Jupiter والطاوس الى جانب جونون Juno والحمام الى جانب فينوس ، وهذا يعنى أن نظرة الانحطاط التى نظرتها الديانة اليونانية الى الحيوانات والقوى الطبيعية المحض ، قد أغقبتها استعادة لهذه العناصر ودمجها فى أعلى أشكال استقلال الفردية الروحية (١١٥) .

(ب) مثال صورة الفن الكلاسيكى

The Ideal of the Classical Form of Art.

يدرس هيجل بعد ذلك مثال الفن الكلاسيكى كما يتبدى فى ثلاثة مظاهر أساسية ، هى المظاهر العامة والخاصة والفردية ، فهو يدرس - أولا - الطبيعة العامة للمثال الكلاسيكى الذى ينتمى مضمونه وشكله الى العالم الانسانى ، وينسعى الى تحقيق أكمل تطابق ممكن بينهما ، ثم يدرس - ثانيا - النتيجة المترتبة على اختيار الشكل الجسمانى فى التعبير

Ibid : p. 472.

(١١٤)

Ibid : p. 475.

(١١٥)

عن المثال الكلاسيكي على أنها تبجل المثال في مظهر ذى طابع خصوصي نوعي ، ولذلك تتولد مجموعة من الآلهة والقوى الخاصة التي تهيمن على الحياة الانسانية . ويدرس - ثالثاً - تعيين هذه الآلهة الكلية في أفراد ، لهم طابع فردي ، لأنه لو ظلت الآلهة كلية مجردة ، فانهما تبقى خاوية بلا مضمون . وبالنسبة للمظهر الأول الذي يتناول فيه هيجل مثال للفن الكلاسيكي بشكل عام ، يوضح أن الروحي هو الذي سيشكل من الآن فصاعداً المضمون الحقيقي الوحيد ، ومن ثم تصبح الظواهر الانسانية هي التي ستقدم عناصر الشكل المطابق لهذا المضمون الروحي . وإذا كان مثال الفن الكلاسيكي من نتاج الروح ، فهذا يعني التوقف عند السمات الخاصة للفنان الإغريقي الذي أظهر وأبدع الفن الكلاسيكي من خلال حريته الواعية ، والحقيقة أن هيجل حين يتناول الفنان الإغريقي ، ويحلل دوره في إبداع الفن الكلاسيكي ، من حيث أنه تجسيد للنتاج الفني الحر ، فانه يطرح معه دائماً تساؤلاً وهو : ما هي المصادر التي استقى منها الفنانون والشعراء الإغريق مادة إبداعاتهم ؟ وإذا كان الفن يتوحد مع الدين لدى الإغريق ، فمن أين أتت هذه الديانة ، هل ابتكرت ابتكاراً ؟ (*) وهذا التساؤل لم يطرحه هيجل فقط ، وإنما كان مطروحاً منذ القدم ، لا سيما بين هيروودس الذي أوضح أن هوميروس وهوميروس هما اللذان منحوا الإغريق آلهتهم ، ولكنه يذكر في مواضع أخرى ، مقارنة وثيقة للغاية بين الآلهة الإغريقية والآلهة المصرية ، توحي بتأثر الإغريق بالديانة المصرية ، ليس هذا فحسب ، وإنما أشار أيضاً إلى أن عناصر أجنبية أخرى من الحضارات المختلفة مثل الحضارة الفينيقية والأشورية والشرقية قد تسربت إلى اليونان (١١٦) ، وموقف هيجل من هذه القضية

(*) استطرد هيجل في أكثر من موضع في التساؤل عن الأصل الحقيقي للآلهة عند اليونان ، وهو يرد على الرأي الذي يؤكد أن الأعمال التصويرية التي صورها النحت ، ترجع إلى أفراد تاريخيين ، وإلى أبطال وإلى جماعات إثنية قديمة . وأن مصدر الآلهة اليونانية هو آلهة الأسر والقبائل والمدن القديمة . وبالتالي فإن أصل الآلهة الإغريقية يرجع فقط إلى وقائع تاريخية محددة ، وبالتالي يرفض تأثير الإغريق بالديانات الشرقية المختلفة ، إلى وقائع تاريخية محددة ، وبالتالي يرفض تأثير الإغريق بالديانات الشرقية المختلفة . ويرى هيجل أن وجهة النظر هذه ، التي يؤيدها كل من هينلي Heynt ومفكر فرنسي Fréret آخر هو فيقولاً لفريري : يمكن قبولها ، ولكنها تبسط الأمور بدرجة كبيرة ، وهي تحاول أن ترد الصراع بين الآلهة إلى الصراع التاريخي بين الأسر والقبائل ، ويفصح هيجل عن وجهة نظره بقوله : « إن البحث في أصل الآلهة الحقيقي لا يكون من خلال هذه العناصر التاريخية . وإنما في القوى الروحية للحياة ، لأن الآلهة بهذه الصفة من الحياة في جري تصويرها ، بينما لم يكن هناك دور للعناصر التاريخية والمحلية ونحو أضافاء أكبر قدر ممكن من الوضوح والتحديد على كل اله » .

Hegel : op. cit., p. 477.

(١١٦)

هو أنه لا يعترف صراحة بالمصدر الشرقي للحضارة الاغريقية ، ولكنه لا ينفي انتقال هذه الديانات الشرقية من الحضارات الآخر الى الاغريق ، ثم إعادة تمثيل وتحويل لهذه الديانات من قبل الفنانين الاغريق ، بحيث تنصهر في داخلهم ، ولهذا فهم يقتبسون المضمون من داخلهم الذي يحتوى البوتقة التي تنصهر داخلها كل المصادر المختلفة التي تسربت الى الوجدان الاغريقي ، ومن خلال عملية التحويل التي يتم فيها حذف ما لا يتفق مع الروح اليونانية ، يعثر الفنان الاغريقي على الشكل المطابق لهذا المضمون ، ويرى هيجل أنه بفضل هذا العمل المزدوج من قبل الفنان الاغريقي - وهو إعادة التمثيل والتحويل - يصبح الفنان الاغريقي هو الخالق الحقيقي للميثولوجيا الاغريقية . ولذلك فهو يرى أن الآلهة الهومييرية ليست ابتكارا ذاتيا صرفا ، أو فعلا محضا من أفعال الخيال ، ولكن جذور هذه الآلهة تكمن في روح الشعب الاغريقي ومعتقداته وترتكز الى أساس ديني قومي .

ونتيجة لهذا العمل الذي كان يقوم به الفنان الاغريقي ، فإنه يتميز عن الفنان الشرقي الذي كان ينطلق من التراث Tradition والعناصر الطبيعية ، وكان الهامه يقوده الى تسمير ذاته الداخلية التي تقع عليها مهمة صياغة تلك العناصر الخارجية ، فكان مشتتا بين الانطلاق من المدلول أو من الشكل ولهذا تميزت ابداعات الفنان الشرقي بالطابع المجرد . أما في الفن الكلاسيكي ، فعلى عكس الفن الرمزي فان الشعراء والفنانين هم - بدورهم - أنبياء ومعلمون يعلمون الناس المطلق والالهي ويكشفون عنهما لهم ، ولكن يختلف الفنان الكلاسيكي عن الفنان الشرقي في النواحي الأساسية التالية :

(١) اذا كان مضمون الاله الشرقي يتألف من العناصر المقتبسة في الطبيعة الخارجية وغربته عن الروح الانساني ، كما كان يرقى الفنان الشرقي ، فان الفنان الكلاسيكي يرى أن مضمون الآلهة مأخوذ من الروح الانسانية ، وبالتالي ، فهو مضمون غير قابل للانفصال عن الانسان ، بل يؤلف جزءا لا يتجزأ منه (١١٧) .

(ب) إن الفنان الشرقي لا ينطلق من ذاته في ابداع عمله الفني كما يفعل الفنان الكلاسيكي ، الذي يصوغ مضمون المادة التي يشكلها ، وبالتالي فالمضمون هو الذي يحدد الشكل المناسب له ، بينما الفنان الشرقي ينطلق من المدلول الجاهز أو من الشكل الذي يعبر عن نفسه في العناصر

الطبيعية ، ولم يترك لذاته قدرة الخلق الحر ، ونتيجة لهذا ، فإن الفنان اشرقى أبرز العناصر الطبيعية الخارجة عنه فى إبداعاته الفنية ، بينما أبرز الفنان الكلاسيكى الجوانب الروحية التى تجد تحققها فى الشكل الانسانى . ولهذا فإن الفنان الكلاسيكى نظر للشكل الانسانى بوصفه الواقع الوحيد المطابق بعد أن جرده من جميع عناصره العارضة والهامشية ، ليجعل منه مضمونا انسانيا شاملا روحيا (١١٨) .

(ج) أن الفنان الكلاسيكى أو الاغريقى لم يقف موقفا سلبيا كما كن الحال لدى الفنان الشرقى ، فلقد كان الفنان الاغريقى يقوم بدور الكاهن أو العراف ، فكان من مهمته ان يتعرف على حضور الآلهة ونشاطها فى الحياة الانسانية ، ولهذا كان يأول الأحداث الطبيعية والأعمال والمصير الانسانى على نحو ما تشير القوى الطبيعية ، ولهذا فقد أعطى الأنشطة الانسانية شدة الأعمال الالهية . ويتضح هذا فى الآليظة (النشيد الأول) حين يأول الشاعر هوميروس الطاعون الذى فشا فى معسكر الاغريق على أنه نتيجة لغضب أبولون على أجا ممنون الذى لم يكن يريد أن يعطى ابنته لكريزيس Chryses . (١١٩) .

بعد أن حلل هيجل سمات الفنان الاغريقى الكلاسيكى ، وما يميزه عن الفنان الشرقى ، يحلل هيجل سمات الفن الكلاسيكى بشكل غير مباشر ، من خلال شرحه لسمات الآلهة الجديدة ، لأنه اذا كان الفن الاغريقى هو الذى خلق الآلهة الجديدة ، فإن سمات الآلهة الجديدة هى نفسها سمات الفن الكلاسيكى . وأهم ما يميز الآلهة الجديدة التى تظهر فى الفن الاغريقى هى فرديتها الروحية الجوهرية ، أى المتحررة من تعدد التفاصيل الثانوية والأحداث العارضة ، وتبدو كوحدة واحدة ، ولكن هذه الآلهة ليست تجريدات روحية أو مثالا كلية ، لأنها توجد بوصفها أفرادا وليس بوصفها كلا مجردا ، ولهذا فهى تتميز بالدقة والوضوح والتفرد ، ولهذا تجد فى كل اله من الآلهة الروحية قوة طبيعية محددة ، ينصهر الاله وإياها مؤلفا جوهرها أخلاقيا محمدا ، ولهذا فهو يمثل التوسط بين الكلية المحض ، المطلقة ومن الخصوصية الفردية المجردة . وشخصية الاله المحددة الواضحة - فى ذاتها - هى وجه من وجوه جمال الفن الكلاسيكى الروحي الذى يتبدى للمعين فى شكل خارجى يمكن رؤيته بصريا ، ولهذا يتعد الجمال الكلاسيكى - فى تعبيره عن الالهى - عن فن الجليل ، لأن الاحساس بالجليل يتأتى من العمومية المجردة من التحد ،

Ibid : p. 478.

(١١٨)

Ibid : p. 480.

(١١٩)

ويجعل الفنان سلبيا حيال كل ما هو خاص ، وبالتالي تجاه كل تجسد لهذا الكلي المجرد ، وتبدو الآلهة في الفن الكلاسيكي رغم صفوها وعظمتها ، وكأنها تهيمن على الجسم ، ولهذا يتبدى الروح غارقا تماما في شكله الخارجي ، فالطبيعة التشخيصية للفن الكلاسيكي تظهر في امتزاج الآلهة الخالد بالبشر الفانيين .

وإذا كانت الآلهة تبدو - في الفن الكلاسيكي - في شكل السكون الحر التأمل ، فإن « فن النحت » يعتبر هو أصلح الفنون لتمثيل المثال الكلاسيكي في اكتشافه بذاته ، وهدوئه وصفوه ، لأنه يشف عن الألوهية العامة أكثر مما ينم عن الطابع الخاص لاله ما ، والنحت القديم بشكل خاص هو الذي يبرز هذا الجانب من المثال ، لأنه في الأزمان اللاحقة ، شرع النحت في اضفاء حركة درامية على الأوضاع والمواقف والأشخاص الذين يقوم بتمثيلهم . أما الشعر ، فإنه يجعل الآلهة تبدو فعالة وعاملة ، وتنتوى على موقف سلبى ازاء الوجود لأنه يزوج بها في منازعات وصراعات (١٢٠) .

والآلهة - كما تبدو في الفن الاغريقي - رغم تعددها المتنوع ، لا يمكن أن تلتقى مع مفهوم الألوهية كما يتبدى في اليهودية والمسيحية والاسلام ، وهي الكلي بوصفه مصدرا للخاص ومنبعا له . ولهذا فإن هذا العدد الضخم من الآلهة الذى يؤلف وجدة الطبيعة والروح ، لا يخضع لتصنيف صارم وفق مبادئ مجردة ، لأنه لو أمكننا تصنيف الآلهة اليونانية وفق مبادئ محددة ، فهذا يعنى تجرد الآلهة في تعين واحد ، وبالتالي ستصبح مجرد كائنات رمزية تقوم بالتمثيل الحكائى كما هو موجود في الصالم ، وهى - فى هذه الحالة - لن تكون أفرادا بشريين ، وإنما فجوها مجردة ومتناهية ومحدودة ، ونلاحظ أن الفنان الاغريقي وهو يقوم بتمثيل الآلهة فى « فن النحت » ، فإنه يضحى بالتفاصيل ، لكى يبرز الفروق الكلية الأساسية بين الآلهة ، لكى يصون الجانب الكلي لكل اله ، ولكن الميثولوجيا الاغريقية تبين لنا التداخل بين الآلهة ، فمثلا يرى أن كريسياس علمت البشر الرراعية ، فوهبت البشر بذلك اثنتين من أعظم المنافع التى ترتبط بها ، فعلمتهم كيف ينتجون احتياجاتهم من المنتجات الطبيعية ، وجعلتهم يكتشفون - فى الزراعة - الروابط الروحية للملكية والزواج والقبائون وبدابات الحضارة والنظام المشيد على الأخلاق (١٢١) . والنحت يجسد لنا المضمون الروحي للآلهة الفردية ،

Ibid : p. 483.

(١٢٠)

Ibid : p. 498.

(١٢١)

عن طريق تكثيف تنوع الفردية وغناها في تعين واحد ، وهو ما تطلق عليه الطابع الكلي المميز لكل آله على حدة ، والنحت يجعل هذا التنوع والثراء والمضمون الروحي في متناول الإدراك ، لأنه يعطيها تعبيراً واضحاً وبسيطاً ، ومن هذه الزاوية يبدو فن النحت أكثر مثالية ، لأنه يقوم بصياغة الآلهة وتفرداها في شكل انساني واضح ومحدد ، ولهذا يدفع النزعة التشبيهية إلى أقصى حدودها (١٢٢) . ولذلك فحين يصبح الآله موضوعاً للتمثيل البشري ، فإنه يكتسب من خلال النحت - بشكل خاص - شكلاً جسمانياً وواقعياً ، يوقره الإنسان بالطقوس . والطابع العام للمثال الكلاسيكي كما يتبدى من خلال فن النحت (*) يوضح أن الآلهة والبشر في الفن الكلاسيكي ، أنشاء توجهم نحو الخاص والخارجي . لا يفقدون الاتصال مع الأساس الأخلاقي ، لأنه ليس هناك اتصال بين ذاتيتهم وبين المضمون الجوهرى لقوتهم ، فكما أن الطبيعي - في الفن الاغريقى - يبقى في حالة انسجام مع الروحي ويكون تابعاً للداخل ، كذلك يكون التطابق تاماً بين الداخلية الذاتية الانسانية ، وبين موضوعية الروح الحقيقية ، أى المضمون الأساسى للخبر المعنوى والحق .

ومن هذا المنظور فإن المثال الكلاسيكي ، لا يعرف الانفصال بين الداخل والشكل الخارجى ، ولا يعرف تمزق الذاتى بين الغايات والأهواء من جهة والكلية المجردة من جهة أخرى . ويرصد هيجل تطور الفن الكلاسيكي عن التعبير عن هدوء المثال وصفوه إلى التعبير عن تعدد أشكال الظواهر الفردية والخارجية ، ويصبح كل اهتمامه ينصب على تعدد أشكال الظواهر الفردية والخارجية ، مما يضيف عليها طابعاً متناهماً ، ونتيجة لهذا التطور ، يتجه الفن الكلاسيكي - فى النهاية - إلى إضفاء الطابع اللطيف Agreeable والجذاب على الفن ، مما يجعل العمل الفنى لا يخاطب الجوانب الداخلية والجوهرية فى الإنسان فحسب ، وإنما يخاطب ذاتيته المتناهية أيضاً . ولذلك كلما اكتسب العمل الفنى طابعاً متناهماً ، توثقت بالذات المتناهية التى تتلقى إبداعه ، ويعكف الفن على إبعاد وقار الورع والتقوى عن الفن ، ولهذا يرى هيجل أن الفن الكلاسيكى ، ينجل كلما اتسع المكان الذى يقبضه الفنان اللطيف والجذاب فى عملة الفنى ، لأن اللطيف والجذاب ، لا يقفان فى إبراز الجوهرى ، أو الكلى . وإنما يقفان فى إبراز الجانب المتناهى والوجود الحسى والجوانب الداخلية الذاتية ، وهكذا كلما أصبح الظريف أو الجذاب هو المتغنى:

Ibid : p. 499.

(١٢٢)

(*) هناك عرض تفصيلي عن فن النحت وتطوره فى الفصل السادس من هذا البحث .

الأكبر فى الجميل فى العمل الفنى ، ازدادت الهوة التى تفصل اللطيف عن الكلى والشمولى عمقا ، وبهذا الانتقال الى الخارجية ، يرتبط الانتقال ايضا الى شكل فن آخر هو الفن الرومانتيكى (١٢٣) .

(ج) انحلال صورة الفن الكلاسيكى

(The Dissolution of the Classical Form of Art).

ان هذا العنوان يقود البحث الى التساؤل : ما هى الأسس التى يبنى عليها هيجل انحلال صورة الفن الكلاسيكى ؟ هل هذا الانحلال يكمن فى طبيعة المثال الذى اعتمد عليه الفن الكلاسيكى فى تمثيله وهو الآلهة ؟ أم انه مرتبط بولع الفن الكلاسيكى بابرار التفاصيل الخارجية ، وبالتالي لم يعد معبرا عما تجيش به الروح من جوانب كلية وشمولية ؟

ويرى هيجل أن الآلهة الاغريقية التى كانت تمثل مثالا Ideal للفن الكلاسيكى ، كانت تحمل - فى ذاتها - بذور انحطاطها ، بحيث أنه حين كشف تطور الفن للوعى عيوب الآلهة الاغريقية أدى هذا الى انحلال الفن الكلاسيكى ، وقد تمثل هذا فى الآلهة التى كانت تمثل الفردية الروحية وتجد تعبيرها المطابق لها فى أشكال جسمانية ، قد انقسمت الى مجموعة كبيرة من الآلهة الفردية التى تفتقر الى الطابع الشمولى الجوهري ، وتتصف بصفات عرضية وجزئية ، وأدى هذا الى انحطاط الالهى واضمحلال الفن الكلاسيكى (١٢٤) ، ويشرح هيجل هذه الفكرة من خلال فكرة القدر Fate ، فالآلهة حين تمثل فى أشكال انسانية وتتصف بسمات جزئية عارضة ، يظهر فيها هذا الطابع المتناهى المباحث لطبيعتها ، وبالتالي يبين أنها تفتقر بالضرورة الى قوة أسمى منها ، هى القدر ، ويعرف هيجل القدر بأنه « القوة الواحدة والكلية التى تتجاوز خصوصيات الآلهة الفردية » (١٢٥) ، وبالتالي يشعر الفنان أن القدر لا يمكن أن يقدم فى مظهر فردى ، فيشعر بحاجته بتجاوز هذا الشكل من الفن ، لأن الشكل الأخير للآلهة التى يشخصها فى صورة أفراد تجعل من البشر والآلهة يتصارعون ويحتاجون الى الانصياع لأمر القدر ، والأكتب عليهم السقوط . ويرى هيجل أن الأسباب التى أدت الى انحلال الفن الكلاسيكى من داخله هى : أولا : سيادة النزعة التشبيهية Anthropomorphism

Ibid : pp. 500-501.

(١٢٣)

Ibid : p. 502.

(١٢٤)

Ibid : p. 503.

(١٢٥)

التي عجلت بسقوط الآلهة الاغريقية لدى الفنانين ، لانه لم يعد يجد فيها هذا الشعور بالطمأنينة ولهذا يشيع الفنان ويتعد عن هذا الشكل الذي يعمل على تشبيهه كل شيء بالانسان ، لكي يرتد الى ذاته وينطوى على نفسه . **ثانياً :** عياب الذات الباطنية ، لأن المغالاة في تشبيه الآلهة الاغريقية وخلع الصفات البشرية عليها يفتقران الى وجود انساني فعلي ، جسدي وروحي على حد سواء . ويرى هيجل ان المسيحية هي التي وهبت العالم هذا الواقع الذي يتكون من جسد وروح ، ومثلت الله من خلال المسيح ، وعلى هذا النحو تم الاعتراف بالجسم رغم الطابع السلبي لما هو طبيعي وحسي ، واعتمد الفن الكلاسيكي على التشبيه والتجسيم وغياب الذات الباطنية (١٢٦) . **ثالثاً :** الانتقال الى المسيحية (*) الموضوع للفن الحديث ، وبالتالي لم يعد الفن الكلاسيكي قادراً عن التعبير عنها ، لأن الفن الحديث أو الفن الرومانتيكي يعتمد على مفهوم للجمال مغاير لمفهوم الجمال الكلاسيكي ، فمفهوم الجمال في الفن الرومانتيكي هو التعبير عن توافق الروح مع ذاتها - أي جمال النفس الباطني - ، بينما مفهوم الجمال الكلاسيكي هو الاتحاد بين الداخل والشكل الخارجي ، وكل منهما يعبر عن الآخر ويحتويه . **رابعاً :** أن المسيحية كموضوع للفن الحديث أدت الى ظاهرة تقلص واضمحلال الآلهة والأبطال الاغريقية . **خامساً :** أن هيجل لا يغفل ذكر الشروط الحضارية التي أدت الى انحلال الفن الكلاسيكي في مضماره الخاص ، فيرى أن حاجة الانسان الى حرية أرقى من تلك التي توفرها له الحياة السياسية قد خلقت تمارضاً بين الذات الباطنية والواقع الخارجي ، ولهذا لم تعد هناك وحدة بين غايات الفرد وغايات الدولة - التي كانت موجودة في العصر اليوناني ، ولذلك يتخذ الفرد - الذي لم يعد يجد اشباعاً لحاجاته في الواقع الخارجي - موقفاً سلبياً ومعادياً للواقع الخارجي ، لأنه يرى أن هذا الواقع الذي يتناقض معه هو واقع منحط أو أدنى منه ، ولذلك حاول الفن امتصاص هذا التناقض بين الفرد والواقع الخارجي ، ولذلك كان لابد أن يظهر شكل

Ibid : p. 506.

(١٢٦)

(*) يورد هيجل نماذج من الأدب الحديث الذي يعبر عن هذا الانتقال من الديانة اليونانية الى المسيحية مثل قصيدة الهة الاغريق Götter Griechen Lands لـ هيلر ، وقصيدة بارني Patny (١٧٥٢ - ١٨١٤) حرب الآلهة Laguerre des Dieux واللوحة Lucinde لـ لاف فـ فـ شليجل ، وخطيبته كورنثا Braut vor Kornith لجوته . ويخلص هيجل من تحليله لهذه النماذج الى أن الديانة الاغريقية ، كانت تعكس رؤية ما للعالم ، كذلك فالديانة المسيحية - بالحوار السلبي والايجابي معها - تخلق رؤية للعالم ايضاً ، وهذه الرؤية الاخيرة كلنت موضوع الفن الحديث .

See : Hegel : op. cit. pp. 508-9.

فنى جديد ، يتجاوز الفن الكلاسيكى الذى يعبر عن وحدة الفرد والواقع الخارجى (١٢٧) .

والشكل الفنى الذى واكب مرحلة انحلال الفن الكلاسيكى وعبر عنها هو الهجاء Satira الذى نجده بشكل واضح لدى اسطوناييس ، الذى استخدم الكوميديا لنقد الجوانب الأساسية فى عصره . والهجاء - بهذا المعنى - لا يدخل ضمن نطاق الفن الرومانتيكى بوصفه شكلا فنيا جديدا مختلفا . وانما هو ضمن المرحلة الاخيرة التى تعبر عن انحلال صورة الفن الكلاسيكى ، لأن الهجاء لم يستطع امتصاص التناقض بين الانسان والعالم ، ولم يستطع أن يصيغه فى صورة فنية جديدة ، وانما هو مجرد هجوم على شكل التناقض بين الانسان والعالم فقط ، ولذلك فهو لا يحقق علاقات ثورية ، تعنى نهاية صورة الفن الكلاسيكى ، لأنها تلغى الآلهة تصالحا شعريا ، بل يكتفى بأن يقيم بين جدى التناقض - الانسان والعالم - لن يجد ذاته فى العالم الحسى ، وانما من خلال توافقه مع ذاته الباطنية ، والهجاء هو تعبير الروح النبيلة حين يثور بسخط غاضب ، أو سخرية التشكيكية ، وجمال العالم الانسانى سواء بسواء ، ويعبر الهجاء - اذن - عن انفصال العالم الروحى عن العالم الحسى ، ويخلص الى أن الانسان ناعمة ، أو تهكم جارح على الحياة المليئة بالرديلة ، لكى يندد بالعالم الذى يتناقض تناقضا صارخا مع فكرته المجردة عن الفضيلة والحقيقة . والهجاء - الذى لم يستطع النظريات الفنية الشائعة فى عصر هيجل تصنيفه - هو الشكل الفنى الذى يمثل هذا التناقض السافر بين الذاتية المتناهية والعالم المنبسط ، وهو لا يمت باى صلة الى الملحمة Epic كما لا يندرج فى عداد الشعر الغنائى Lyric لأن الهجاء لا يعبر عن العواطف ، وانما يعبر عما هو خير وضرورى فى حد ذاته بشكل عام (١٢٨) . واذا كان الهجاء لا يتمتع بهذه السمة من الجمال الحر الذى يشكل مضلوا للمتع الجمالية ، فإنه لا يمكن اعتباره عملا شعريا (*) وبالتالي لا يمكن اعتباره عملا فنيا ، لأنه يمثل الشكل الانتقالي للمثال الكلاسيكى فى آخر مراحله . وقد ظهر الهجاء بشكل واضح عند الرومان ، لأن روح العالم الرومانى تعبر عما يريد الهجاء الافصاح عنه ، ولهذا يشتهر الرومان بالأعمال الكوميديّة والهجائية مثل أعمال بلوطس Plautus (٢٥٤ -

Ibid : .p. 512.

(١٢٧)

Ibid : p. 514.

(١٢٨)

(*) معروف عند هيجل أن العمل الفنى الحقيقى هو الجمال الحر ، وهو الشعر . فكلما الشعر لها عنده معنى ، فهو من جهة تعنى فن الشعر . وتعنى أيضا كل عمل فنى حقيقى .

١٨٤ ق م) و تيرنسيوس Terence (١٩٠ - ١٥٩ ق م) وأينوس
 Rannius (٢٣٩ - ١٦٩ ق م) (١٢٩) وأعمال هؤلاء هي محاكاة
 للأعمال الكوميديّة - الإغريقية أكثر منها نتاج روماني أصيل ، وقد حاول
 هؤلاء التعبير عن سخطهم الفاضل على رذائل العالم الذي كانوا يعيشون
 فيه ، ولذلك نجد هوراسيوس (٦٥ - ٨ ق م) يستلهم في شعره
 الغنائي ، الروح والأساليب الإغريقية ، ويرسم في رسائله - التي يشف
 فيها عن ذاته - ولوحة حياة لأخلاق زمانه ، ويوضح كيف تدمر حماقات
 عصره ومغالة نفسها بنفسها ، بفعل الاختيار الأخرق للوسائل المستخدمة
 في تحقيقها . والموقف الذي يتخذه ازاء بؤس الحاضر الجزئي هو موقف
 اللامبالاة الرواقية ، والصلابة الداخلية لروح فاضلة ، وانعكس هذا
 الموقف ذاته ، وبالطريقة ذاتها ، في التاريخ للفلسفة الرومانية ، وهذا
 واضح لدى سالوستني Sallust (٨٦ - ٣٥ ق م) (١٣٠) ، ويرى
 هيجل أن الهجاء لا يلائم عصره ، لأن النوع الهجائي يركز إلى مبادئ
 صلبة ، لا تتفق وطبيعة عصره ، لأنه تملئها حكمة مجردة وفضيلة متزمنة
 ومكتفية بذاتها ، وهي تعجز - بتناقضاتها - عن المساهمة في زوال
 الجوانب القاتمة والخاطئة من الحياة وتلاشيها أمام نور الحق الباهر .
 والفن - كما هو الحال به دائما - لا يستطيع أن يخون مبداه الجوهرية ،
 وهو مقاومة الانفصال بين التفكير المجرد والواقع الموضوعي الخارجي ،
 لأن الفن يسعى - بجميع الوسائل - إلى الوصول إلى التركيب بين الواقعي
 والحقيقي ، وبفضل هذا السعي يتحقق الفن الحقيقي .

٣ - صورة الفن الرومانتيكي : The Romantic Form of Art

تحدد صورة الفن الرومانتيكي - شأنها شأن الفن الرمزي والفن
 الكلاسيكي - بالمفهوم الداخلي للمضمون المطلوب تمثيلة في العمل الفني .
 ولذلك يبدأ هيجل حديثه بالحديث عن المبدأ الذي يركز عليه هذا
 المضمون الذي يجسد رؤية جديدة للعالم ، ويجسد شكلا فنيا جديدا
 أيضا ، هذا المبدأ هو مبدأ الذاتية الداخلية Inner Subjectivity
 التي تعكف على ذاتها حين تجد أن التظهير الجسماني للروح هو عارض

ibid : p. 514 .

(١٢٩)

ibid : p. 515 .

(١٣٠)

ومؤقت ، فتسعى الى الارتقاء : فبدلاً من أن كانت تبحث عن ذاتها في الخارج الموضوعي الحسي ، بوصفه متطابقاً معها ، فانها تسعى الى توافق ما مع ذاتها ، ولهذا تتحلل صورة الفن الكلاسيكي لتفسح المجال لصورة أخرى ، تسعى - فيها - الروح الى وجود ملائم لطبيعة من خلال العالم الروحي ، لأن جمال المثال الكلاسيكي لا يمثل الهدف الاسمي والغاية الأخيرة للفن الرومانتيكي ، وذلك لأن الروح في المرحلة الرومانتيكية يعي أن حقيقته لا تتمثل في الفوص في الجسماني ، وإنما في انسحابه من الخارج ليرتد الى داخل ذاته ، وحين يتجسد هذا المضمون في شكل جميل ، نجد الجمال الكلاسيكي يصير جمالاً ثانوياً ، لأن الجمال - هنا - هو جمال روحي صرف ، الذي تتجسد في جمال الذات اللامتناهية والروحية في ذاتها . ولكي يجد الروح مستقراً له في اللامتناهي . فانه يتسامى الى ما فوق الشخصية الشكلية والمتناهية ، الى المطلق ، ولهذا يسعى الفن الرومانتيكي الى الغاء النزعة التشبيهية الاغريقية ، ويحاول العثور على نزعة تشبيهية أخرى ، تكن اكمل وأمثل في التعبير عن الروح بوصفه مطلقاً لا متناهياً (١٣١) . ويمكن أن نتساءل - هنا اذا كان المضمون هو الذي يحدد شكل الفن (*) عند هيجل ، فما هي العناصر الأساسية لمضمون الفن الرومانسي التي تحدد لنا صورته وشكله الخاص ؟

ان تزايد وعي الانسان بذاته ، وعدم اكتفائه بالمظهر الجسماني فحسب للتعبير عن الروح ، هو الذي جعل الانسان يرتد الى ذاته ليدرك الوحدة وسط هذه المظاهر المختلفة الخارجية ، ولهذا فان مبدأ الذاتية الداخلية التي يركز عليها الفن الرومانتيكي يتضح حين يرد الانسان جميع الآلهة ، ذات الطابع الخاص - في الفن الكلاسيكي - الى مبدأ الذات الروحية ، ويرتبط على هذا ، الانتقال من الآلهة المتعددة - في الفن الكلاسيكي - الى الاله الواحد (١٣٢) في الفن الرومانتيكي - الذي يتمتع بسيادة مطلقة ، ولا يتحلل الى مجموعة من الشخصيات والوظائف ذات الطابع الخاص كما هو الحال في الفن الكلاسيكي . ويرى هيجل أن هذه الذاتية المطلقة لا يمكن أن تكون موضوعاً يتناول الفن - حين تكون مجردة - الا اذا انخرطت في الواقع الخارجي ، ثم ترتد الى ذاتها ، فيفضل هذه

Ibid : p. 518.

(١٣١) انظر :

(*) اذا كان المضمون هو الذي يحدد الشكل ، فانه يمكن تحديد مضمون الفن من خلال دراسة اشكال الفن وموضوعاته والتعديلات المختلفة التي تطرأ عليه ، وهنا تظهر الوحدة الجبلية بين الشكل والمضمون . لكل منهما يؤدي للآخر ، وقد طبق هيجل هذه في المحاضرات حول الفن الجميل بأشكال مختلفة .

Ibid : p. 520.

(١٣٢)

الحركة والانتقال الى الواقع والارتداد الى الذات ، فانه يتكشف المطلق الحقيقي والأصيل ، ويصبح بالتالى فى متناول الادراك والتشثيل الفنى ، فالأله - فى الفن الرومانتيكى - يتظاهر فى الطبيعة والوجود الانسانى برصفيهما ذاتية واقعية والهيبة ، ولا يسعى الى التقليل من شأن الطبيعة ، والإنسان كما هو الحال فى الفن الرمزي ، ولكن هذا لا يعنى أن وجود الله واقعة حسية وطبيعية ، وانما وجود الله عند هيغل واقعة تتجاوز الحس ، فيقول : « انه الحسى وقد صار ذاتية روحية » (١٣٣) ويمكن أن نلاحظ - هنا - أن هيغل فى تصويره للفن الرومانتيكى يركز الى مفهوم وحدة الوجود Pantheism ، فالله - كما يتصوره هيغل - ليس محض مثال يولمه الخيال ، بل انه يتدخل فى تنهاى الواقع الخارجى ، ويبقى دوما لا متناهيا فى ذاته ، ويكون هو - ذاته - مصدر هذا اللامتناهى . ولهذا فان الفرد الواقعى يصبح تظاهرا لله ، ويصبح الفن - بحكم ذلك - له الحق فى استعمال الشكل الانسانى الخارجى للتعبير عن المطلق ، ولهذا لا تصبح مهمة الفن الرومانتيكى هى جعل الخارجى الحسى يعبر عن الداخلى ، بل مهمته هى صيانة استقلال الفرد ، وجعل الموعى الروحى لله قابلا للادراك فى الفرد . ولهذا فلم تكن مهمة الفن الرومانتيكى هى نفس مهمة الفن الرمزي ، الذى كان يمثل الالهى من خلال الموضوعات الطبيعية والحيوانية ، وليست مهمته هى مهمة الفن الكلاسيكى الذى كان يمثل الالهى من خلال الآلهة التى تشع جمالا ، ومن خلال الأبطال والأفعال ذات الصلة بالواجبات العائلية والسياسية ، لكن مهمة الفن الرومانتيكى هى التعبير عن الانسان الفردى الواقعى الذى يمتلك حياة داخلية ، ولهذا فهو يكتسب قيمة لا متناهية بوصفه المركز الأوجد الذى تنهى فيه وتشع منه الحقيقة المطلقة (١٣٤) .

ويقارن هيغل بين الفن الرومانتيكى والفن الكلاسيكى ، فيبين أن الفن الكلاسيكى الذى وجد أكمل تعبير له فى النحت اليونانى ، ولكن الهيبة التشكيلية لا تعبر عن حركات الروح ونشاطه الذى يترك دائرة التشثيل الخارجى ويرتد الى ذاته . فما يفتقر اليه الفن الكلاسيكى هو الذاتية الموجودة لذاتها ، الواعية بذاتها ، والتى تريد ذاتها . ويظهر هذا واضحا فى افتقار تماثيل النحت الاغريقى الى نور البصر ، هذا البصر لذى تفصح به النفس عن ذاتها ، بكل بساطة ، ويقصد هيغل بذلك أن

(١٣٣) ولزيد من التفصيل حول الله عند هيغل يمكن الرجوع الى الكتابات اللاموتية الاولى ومحاضراته فى فلسفة الدين وانظر ايضا : جيمس كوايز : الله فى الفلسفة الحديثة ، ترجمة فؤاد كامل (سبق الاشارة اليه) من ص ٢٧١ - ٢٢٢ .
(١٣٤) Hegel : op. cit. p. 520.

أروع آثار النحت الجميل لا تقدم التركيز الروحي العميق للمدخل ، فالنور الروحي ينبثق من المشاهد الذى يتلقى ويشاهد التماثيل ، ولا ينبثق من التماثيل ذاتها ، ويفسر هيجل هذا بسبب طبيعة الآلهة الاغريقية ذاتها ، التى تركز الى نور طبيعى لا ينير سوى الموضوع الجسماني ، بينما مفهوم الله - فى الفن الرومانتيكى - يعنى ذاته ، وينفتح ويتكشف لباطن المؤمنين ، والنفس اللامتناهى وانكفاء الروحي على ذاته هو الذى يلغى انتشاره الكامل فى الجسماني ، لأنه كيف يمكن للامتناهى أن يحدد نفسه فى جسم متناهى عرضي (١٣٥) .

وكيف يعبر الفن الرومانتيكى عن المطلق ؟ أو كيف تظهر الذاتية المطلقة فى الفن الرومانتيكى ؟

يرى هيجل أن الذاتية المطلقة يمكن أن تظهر بكيفيات ثلاث :
أولها المطلق بوصفه روحا يعنى ذاته ، ويمثل - هنا - الانسان بوصفه تعبيراً عن الالهى ، لأن حياة الانسان وآلامه وموته وبعثه تكشف للوعى المتناهى ما هى حقيقة الله ، الأبدى ، اللامتناهى ، وقد حاول الفن الرومانتيكى أن يمثل هذا المضمون فى قصة المسيح والسيدة مريم العذراء « عليهما السلام » ، والحواريين ، قد صور الفن الرومانتيكى الله بوصفه الكلى ، الذى يتجلى فى الحياة الانسانية ، وهو ليس محدوداً بالوجود فى - الهنا - الفردى المباشر لسيدنا المسيح ، وإنما يمتد ليشمل الانسانية كلها ، هذه الانسانية التى يفصح فيها الله عن حضوره . وهذا يعنى تحقيق ألوانم والتصالح بين الروح وذاته الموضوعية ، ويعنى ولادة عالم الهى ، يباطنه مبدأ التصالح مع واقع (١٣٦) وثانيهما : يرى هيجل أن هذا التطابق والتصالح بين الروح وذاته ، ليس فعلاً مسبق الوجود فى الواقع الدنيوى ، وإنما يتم نتيجة تسامى الروحي وهذا التسامى لا يتحقق الا حين يتحرر الروح من تناهى وجوده المباشر لكى يرقى نحو حقيقته ، ولكى يحقق الروح ذلك ، لابد أن يبدأ بالانفصال عن ذاته وبمعارضة تناهيه بالامتناهى فى ذاته ، بمعنى أننا اذا كنا نفهم الله بنيد كل شيء متناهى عنه ، فإن الانسان يرتقى الى الله عن طريق التجرد من الوجود الطبيعى المتناهى المباشر ويرتبط هذا التجرد بالتمتناهى نتيجة للتضحية بالذات ، ولذلك إذا كان الفن الكلاسيكى قد نمت الألم والموت فى فن النحت ، فإن الفن الرومانتيكى أضفى عليهما طابعاً من اللزوم والضرورة وبفضل هذا الانفصال - أى الانفصال عن الوجود الجسماني

ibid : p. 221.

(١٣٥)

ibid : p. 221.

(١٣٦)

المباشر - يصبح الروح قادرا على تحطيم القيود التي تشد ارتباطه الى هذا الوجود المباشر ، لكي يدخل الى مملكة الحقيقة ، بمعنى أن الإنسان المتناهي لكي يرتقى الى الله ، فلا بد أن يتحرر من الوجود المتناهي ، ونتيجة لهذا التحرر من الأشياء العرضية التي ليست لها قيمة يصبح الإنسان هو الواقع الحقيقي الذي يعبر عن التوضع الالهي (١٣٧) .

ويشعر الإنسان مع عنلية التحرر من الواقع المباشر الى الله بالآلم اللامتناهي والموت والاحساس المؤلم بالعدم وبعنايات الروح والجسد ، ولذلك يتوقف هيجل عند الآلم والموت في الفن الرومانتيكي . ويقارن بينهما ، وبين الآلم والموت في الفن الكلاسيكي ، ويرصد هيجل تطور مفهوم الموت لدى الاغريق الذين عبروا عنه في الفن الكلاسيكي بـ فقه أدرك الاغريق - في البداية - المدلول الجوهرى للموت ، فاعتبروا الموت مجرد انتقال - لا خوف فيه ولا رهبة - وتوقف لا تترتب عليه أى عواقب أخرى بالنسبة للفرد المتوفى (١٣٨) . وهذا يعنى أن الموت له طابع سلبي في الفن الكلاسيكي ، لأنه يمثل نفيا لكل شيء في الواقع ، ولكن مع تقدم التفكير والوعى الذاتى - خصوصا لدى سقراط - نجد أن الموت يكتسب صفة الخلود ، ويصبح له معنى أعمق واشباع لحاجة أكثر وتطورا . ويورد هيجل مثالا على ذلك من الأوديسا (النشيد الحادى عشر) (٩) يوضح هذا التطور في مفهوم الموت لدى الاغريق ، (يقابل أوليس أبطل أخيل في العالم الآخر ، ويهنته على أنه أسعد حالا من جميع أولئك الذين عاشوا قبله وسيعيشون بعده ، لأنه أصبح ملكا على الأموات ، فيرد أخيل ، انه كان يتمنى أن يكون خادما أجيرا لدى رجل فقير ، على أن يكون ملكا على الأموات ، أما في الفن الرومانتيكي فيتمثل الموت وكأنه ارتقاء للنفس الطبيعية والذات المتناهية ، والهدف من الموت في الفن الرومانتيكي هو تحرير الروح من قنايه وازدواجيته ، وكذلك مصالحة الذات روحيا مع الموت .

والطابع السلبي للموت في الفن الكلاسيكي ، يظهر لدى الاغريق لأنهم كانوا يرون في الوجود الطبيعي والخارجى الدينى هو وحده الوجود الايجابى ، وبالتالي كانوا يتصورون ان الموت هو الغاء أو حذف للواقع المباشر ، بينما نجد أن للموت في الرؤية الرومانتيكية للعالم مدلولاً ايجابياً ، لأنه يمثل نفى السلب ، لأنه اذا كان الوجود الطبيعي هو سلب

Ibid : p. 222.

(١٣٧)

Ibid : p. 523.

(١٣٨)

(*) الايات ٤٨٢ الى ٤٩١ من الأوديسا .

الروح ، فالموت هو نفى لهذا الوجود السلبي ، ومن ثم تحقيق التصالح للروح مع المطلق ، والمقصود بالموت هنا ، ليس الموت الذي ينزل بالإنسان وكأنه قدر طبيعي ، وإنما الموت الذي يعبر عن الصيرورة التي لابد للروح من اجتيازها حتى يرقى الإنسان الى حياة حقيقية بمعنى الكلمة (١٣٩) .

ثالثا : أما الكيفية الثالثة لتظاهر الروح المطلق ، فهي تتمثل في الإنسان الذي يبقى حبيس حدود الانساني ولا يتجاوزها ، الى التعبير عن الالهى ، أو الارتقاء الى الله والتصالح معه (١٤٠) وهنا يكون المضمون متناهيًا ، وتوجد طريقتان في تصور هذا المضمون فاما أن يتقدم الروح ضمن بيئته التي توفر له احتياجاته ، وبالتالي يحاول أن يحقق التوافق مع روحه الداحية واما ان ينحسب الروح الى الغرق في الجوانب الجزئية للوجود ، ولا يحقق أى استقلال أو رضا عن الذات ، لأن هيجل يعتقد أن الإنسان لا يجد وجوده الحقيقي أو يحقق وفاقه مع ذاته الا اذا قام بعمل ما ينفي فيه الطابع السلبي للروح والطبيعة ولا يفرق فيهما .

يناقش هيجل بعد ذلك - العلاقة بين المادة الموضوعية ونمط التمثيل في صورة الفن الرومانتيكى ، فالفن الرومانتيكى لم يعد يعتمد على الطبيعة في تمثيل الالهى والمطلق ، لأن الطبيعة نقلت قيمتها كوسائل لتمثيل المطلق ، وكأجزاء مكونة له ، كما هو الحال في الفن الرمزي الذي يخضع لتشكيلات الطبيعة في عملية التعبير الرمزي ، ويرى هيجل أن السبب في ذلك - أى عدم الاعتماد على الطبيعة في الفن - يرجع الى أن المشكلات الكبرى ذات الصلة بنشأة العالم وأصل الإنسان ومصيره وغايات الطبيعة قد فُقدت مبرر وجودها في أشكال الفن ، منذ وعي الإنسان أن الله قد تجلى في الروح ، ولهذا فإن المضمون قد تكثف وتركز في داخلية الروح ، أى في النفس التي تصبو الى الاتحاد مع الحقيقة وتسمى الى استحضار الالهى وتثبيتته في الذات . ولهذا فإن موضوع الفن الرومانتيكى الرئيسى هو صراع الإنسان الداخلي مع نفسه ، بهدف التصالح مع الله ، وتحقيق الشخصية والحفاظ عليها وتمثيلها في مظهر الهى ، ولهذا نجد أن هذا المضمون المطلق متركز في بؤرة النفس الذاتية ، والصيرورة تتم داخل الإنسان ، ولهذا فإن دائرة المضمون تتعرض لتوسع جديد يأخذ بعدا لا متناهيًا ، ولهذا فهو يفتتح في أشكال متعددة لا حصر لها . ان المطلق الكلى في ذاته ، كما يعرض نفسه للوعى الانساني ، هو الذى يؤلف

(١٣٩) جان شودون : الموت في الفكر الغربي ، ترجمة : كامل يوسف حسين ، مراجعة : د. امام عبد الفتاح ، عالم المعرفة ، الكويت (٧٦) ، ابريل ١٩٨٤ ، ص ١٦٢ - ١٦٦ .
(١٤٠) Hegel : Aesthetics, p. 528.

المضمون الداخلي للفن الرومانتيكي ، وهذا الفن يجد بالتالي مادة له لا تنفذ في الانسانية كلها وفي مجمل تطورها ، والفن الرومانتيكي لا يمثل هذا المضمون بصفته فنا (كما يفعل الفن الرمزي الذي يعبر عن الالهى والفن الكلاسيكي الذي يعبر عن توائق الالهى مع الخارجى فى شكل متطابق) وانما هو يعطى الحقيقة التى استمدتها من الدين شكلا فنيا ، لأن الدين بوصفه العام للحقيقة هو الذى يشكل المسلمة الأساسية للفن الرومانتيكي (١٤١) .

ولهذا فان الفن الرومانتيكي يقدم فهما خاصا للجمال ، الذى يعبر عن توائق الروح مع ذاتها بعد ان كانت تتميز الروح بتوافقها مع الشكل الخارجى فى النمط الكلاسيكي ، ولذلك أصبح الحب هو العاطفة المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها بعد أن كان الجمال هو المعبر عن توافق الروح مع تجسيدات الفيزيائية (١٤٢) ، وذلك يحرص النمط الرومانتيكي على الجوانب الداخلية لكل ما هو عرضى فى الأشكال الخارجيه ، لأنه تجاوز الكلاسيكي الذى يعبر عن التطابق بين الروح والجسد ، لكى يعبر عن توافق الروح مع ذاتها توافقا داخليا ، لهذا فهو يبرز السمات المميزة لكل ما هو تقيض الجمال فى النمط الكلاسيكي ويعطيها مكانة لا متناهية ، ولهذا نواجه عالمين اثنين فى صورة الفن الرومانتيكي ، أولهما : الضالَم الروحى الكامل فى ذاته ، للنفس المطمئنة المتصالحة مع ذاتها ، وثانيهما العالم الخارجى ، بما هو كذلك ، الذى يصبح نتيجة تراخى الروابط بينه وبين الروح واقعا اختباريا تماما ، لا ينطوى شكله على أية أهمية بالنسبة الى النفس (الروح) ، وبينما الروح لا يهتم بالعالم الخارجى فى النمط الرومانتيكي نجد أن الروح فى النمط الكلاسيكي تجد فى الواقع الخارجى الواقع الأمثل بحيث يكون الخارج صالحا للتعبير عن الداخل ، وإذا كان الفن الرومانتيكي يترك للعالم الخارجى حريته التامة ، فلا يفرض عليه أى آكراه ولا يخضعه لأى آكراه ، لأنه لا يهتم بالخارج الا بقدر ما يتصل بالروح ، وبقدر ما يعبر عن الداخلية بما هى كذلك ، أى عن التوافق التام للروح مع ذاتها ، بينما نجد أن النمط الكلاسيكي كان يهتم بالخارج من حيث تعبيره عن اتخاذه بالداخلى ، والنمط الرومانتيكي حين يدخل الخارجى فى العمل الفنى فإنه يجرده من كل سماته الطبيعية ، بحيث لا يكون للواقع الخارجى الموضوعى أى حضور فى العمل الفنى ، ولذلك يتحول الخارجى فى الفن الرومانتيكى الى مجرد صوت منبثق عن مصدر خفى ، وكأنه موسيقى.

Ibid : p. 525.

(١٤١)

(١٤٢) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٢٢ .

محض تنتشر. موجاتها في عالم لا يشكل بظواهره المتنافرة ، سوى انعكاس وإهن ليكونه الروح في ذاتها .. ولهذا فالغنائية *Lyrical* أو الموسيقى *Music* هي التي تؤلف السمة الأساسية الجوهرية للفن الرومانتيكي ، حتى أننا نلتقي بها في الأعمال التشكيلية التي تحيط بها الغنائية كأنها هالة ، أو انبثاق ضباى للروح (١٤٣) .

ومراحل تطور صورة الفن الرومانتيكي متعددة : أولا هذه المراحل هي : المرحلة الدينية التي تدور حول قضية الفداء *Redemption* المستمدة من تاريخ حياة المسيح في مولده وموته وبعثه ويحاول الانسان في هذه المرحلة بلوغ مستوى الالهية والخلود بواسطة التضحية والمعاناة (١٤٤) والمرحلة الثانية : تتمثل في ايجابية الذات الانسانية الحرة ، التي تحاول اثبات شخصيتها الانسانية من خلال ثلاثة مشاعر رئيسية هي مشاعر الشرف والحب والوفاء *Love and Fidelity* اما المرحلة الثالثة فهي آخر مراحل صورة الفن الرومانتيكي التي يعبر عنها هيجل تحت عنوان : *Formal* الاستقلال الشكلي للشخصية *Independence of Character* وفيها يميل المضمون - في العمل الفني - الى التعبير عن كل ما هو خاص وعرضي ، فتتضخم قسمة الغنائ على حساب العمل الفني نفسه ، وهكذا سنرى أن الفن الرومانتيكي يضيف - في خاتمة المطاف - طابعا عرضيا على الخارج والداخل على حد سواء ، ويقسم بين هذين المظهرين انفصالا ، معنى - في واقع الأمر - نفى الفن بالذات ، ويظهر الى حيز الوجود حاجة الوعي الى أن يكشف - كى يعقل الحقيقة - اشكالا اسمى من تلك التي يقدمها الفن (١٤٥) .

(٩) المجال الدين للفن الرومانتيكي :

The Religious Domain of Romantic Art.

إذا كان المضمون الجوهري لتمثلات الفن الرومانتيكي هو اتحاد الروح مع ذاته ، وهذا المضمون يختلف عن مضمون الفن الكلاسيكي ، فتبعاً لهذا فإن مثال الفن الرومانتيكي يتبدى في مظهر مغاير تماماً للفن الكلاسيكي . لهذا يحرص هيجل في شرحه للمرحلة الأولى للفن الرومانتيكي على إبراز النموذج الأساسي لتمثل المطلق في الفن الرومانتيكي .

Hegel : *Aesthetics*, p. 523.

Ibid : p. 528.

Ibid : p. 528.

(١٤٣)

(١٤٤)

(١٤٥)

غذا كان الالهى يرد فى المثال الكلاسيكى الى حدود الفردية ، لأن نفس كل اله تظهر فى جميع تفاصيل شكله الخارجى ، لأن الفن الكلاسيكى يقوم على أساس وحدة الفرد غير القابلة للانقسام بين الداخلى والخارج ، كان مفهوم الذاتية المطلقة - الذى يعتبر المبدأ الرئيسى الذى يرتكز عليه الفن الرومانتيكى - يتضمن - على عكس مثال الفن الكلاسيكى - التعارض بين الشمولية الجوهرية وبين الشخصية ، وإذا تحقق توسط لهذا التعارض ، فانه يجعل الذات تشارك فى الجوهر الشامل ، ويجعل من الجوهر ذاتا مطلقة يعنى ذاته (١٤٦) .

ولكن الذاتية لا يمكن أن تصير روحا بالمعنى الواقعى للكلمة . (يقصد هيجل أن الجسم الخارجى للذات يؤلف جزءا أساسيا منها ، وبالتالي لا يمكن للذات أن تصير روحا الا اذا تحررت من الجانب الجسمانى للوجود الانسانى ، لأن هذا الجانب يربطها بالوجود الأرضى) - الا عن طريق معارضة عميقة لهذا العالم المنهاى ، وبعد الفناء التعارض والتصالح مع المطلق ، ترقى الذات الى أفق جديد تصبح معه روحا مطلقة . وحينذاك يواجهنا واقع جديد ، واقع يندرج فى مجال الروح ، ونتيجة لهذا يعنى هيجل أن واقع مثال الفن الرومانتيكى يقع فى دائرة الروح ، لأن الفن الرومانتيكى يظهر فى شكل روحى ، ولذلك فالجمال الرومانتيكى الذى يعتمد على توافق الذات مع نفسها ، ويعبر عن نفسه فى الحب - يختلف - كل الاختلاف - عن الجمال فى النمط الكلاسيكى الذى يعتمد على اتخاذ الروح مع الخارج ويعبر عن نفسه ، فى تعبير الداخلى عن ذاته فى الخارجى . ولذلك نجد الجمال الاغريقى يصور داخلية الفرد الروحية فى شكلها الجسمانى الخارجى المحض ، بينما لا يمكن للخارج فى الفن الرومانتيكى أن يعبر عن داخلية الروح الا اذا بين أنه لا يعبر عن الروح كلها ، لأن للروح مستويات آخر لا يمكن للفن أن يعبر عنه فى تمثيلاته الخارجية . ولذلك فالجمال الكلاسيكى الذى يضى على الشكل الخارجى الطابع المثال ، يصبح - فى الفن الرومانتيكى - هو جمال النفس ذاتها ، وهو التعبير عما هو دفين وعميق فيها ، وعن الكيفية التى يولد ويتطور بها المضمون الباطنى للذات دون أن يختلط بالغلاف الخارجى ، الذى يخترقه من أقصاه الى أقصاه (١٤٧) . وهكذا بدلا من الوحدة الكلاسيكية بين الداخلى والخارج يتجه الفن الرومانتيكى الى البحث عن تولين الشكل الداخلى للروح بجمال جديد ، ولهذا فهو لا يهتم بالجمال الخارجى المحض ، ويكتفى بأخذ الخارجى كما يجده فى الواقع المباشر ويدع له الحرية

Ibid : p. 530.

(١٤٦).

(١٤٧) د. اميرة حلمى مطر : الفلسفة الجمال ، ص ١٢٢ - ١٢٣ .

ليتلبس الشكل الذى ينزع اليه بحقويا . وذلك لأن التصالح مع المطلق
فى الفن الرومانتيكى هو فعل يتم فى قرارة النفس ، رغم أنه يعبر عن
ومضمونه . وهذا .

ونتيجة لعدم اهتمام الفن الرومانتيكى بهذا الاتحاد بين الروح
والجسم الذى يضيف عليه طابعا مثاليا ، فإن أضفى طابع خاص للتمثيل
الأكثر تخصصا للخارج الفردى هو طابع وصف الشخصيات
Portraiture (البورتريه) (١٤٨) وهو النسخ الحرفى للقسمات
والاشكال كما توجد فى الطبيعة ، وكما صاغها الزمن ، بكل ما يشوبها
من عيوب ونواقص دون أى مجهود للتخفيف منها ، أو اضافة طابع مثالى
عليها . وإذا كانت الأعمال الفنية - فى الفن الكلاسيكى - حين تدرك
ذروة تحققها تظل أسيرة نفسها ، لأنها تنظر للخارج بوصفه معبرا عن
الداخل ، وإذا كانت هياكل الآلهة والنحت الكلاسيكى ، تبين انها لا تشبه
البشر الا فى ظاهرها ، لأنها تغلبت على عاهات الوجود البشرى ، فإن الفن
الرومانتيكى يجعل الخارج يشير ويوحى بما الداخل ، ولا يفصح بالكامل
عنه ، لذلك فهو يترك للآخرين التعمق فى الداخل وتقييمه تقييما حرا .
وقد تم هذا للفن الرومانتيكى - اعنى استخدام الخارج للتشابة الى
الداخل - حين تنازل الله وتدخل فى الحياة المتناهية والزمنية ، لكي يقوم
بدور التوسط بين الذاتية المطلقة والخارج . فالشكل الخارجى أصبح
لا يظهر الا ما يملكه الإنسان ، ولذلك فالفن الرومانتيكى لا يتعالى على
الشكل الخارجى ، وإنما يتآلف مع الواقع العادى ، وقد قصد الفن
الرومانتيكى من هذه التوضيحية المتعمدة بالتعبير الخارجى هو رفع جمال
النفس وتعميقه واضفاء طابعا من القداسة عليه ، وهو يقصد أيضا أن
يمتزج بالمضمون المطلق للروح ، وأنه يجتلب الى دائرته أعمق مناطق
الحياة الانسانية .

وتنبثق من هذه التوضيحية فكرة أخرى هي أن الذات اللا متناهية فى
الفن الرومانتيكى ، بدلا من أن تبقى متوحدة مثل الاله الإغريقى الذى يحيا
منغلقا على ذاته ، فانها تعقد علاقات خارجية مع ما يؤلف جزءا منها ، وإن
لم يكن هو ذاتها ، لأنها تهتدى فيه الى ذاتها دون أن تكف عن وعيها
بناتيتها (١٤٩) . ويرى هيجل أن اتحاد الذاتية مع ما ليس هو ذاتها ،
هو الذى يشكل الجمال الحقيقى للفن الرومانتيكى ، أى المثال الذى يعبر

Hegel : op. cit., p. 531 .

(١٤٨) انظر :

Ibid : p. 533.

(١٤٩)

فيه الشكل - المظهر الخارجى - عن الباطن وعالم العواقب الذاتية .
ولذلك يعبر المثال الرومانتيكى عن علاقات مع ذوات روحية اخرى
مشدودة بروابط وثيقة ، والانسان لا يستطيع اظهار كل مضمون الباطن
الا من خلال هذه الكائنات الروحية وهنا يعنى أن الحياة فى الآخرين ،
وبالآخرين هى الحب الذى يعبر عن مثال لفن الرومانتيكى ولذلك يقول
هيجل : « ان الحب هو الذى يشكل المضمون العام للفن الرومانتيكى ،
اذا نظرنا اليه من منظوره الدينى » . أى الحب الذى يعبر عن سكينه
الروح (١٥٠) .

ولكى نصل الى الحب ، لابد أن نعى صيرورة الذات المطلقة ، التى
يفضلها تتمكن الذات المطلقة من التغلب على تنهى الظاهرة الانسانية فى
جانبها المباشر ، وهذه الصيرورة تجد تعبيرها فى حياة الله / المسيح
وآلامه وموته . ولهذا فان هيجل يدرس - هنا - الصيرورة الانسانية من
خلال مراحلها الحسية والروحية ، ويعالج هيجل المجال الدينى للفن
الرومانتيكى ، من خلال تناول ثلاث موضوعات ، فيخصص الموضوع
الاول لقصة الفداء المسيحى Redemption ، وفيها يبين ظهور الروح
المطلق بواسطة الله فى مظهر انسانى ، ويتناول فى الموضوع الثانى ،
الحب فى شكله الايجابى ، وهو شكل عاطفة اتحاد الانسانى والالهى
وتصالحيهما ، الذى يتمثل فى العائلة المقدسة ، وحب مريم العذراء الاموى
لابنها عيسى المسيح وحواريه ، ويخصص هيجل الموضوع الثالث لطائفة
المؤمنين (الشهداء) ، أو حضور الله بين البشر كنتيجة لاهتمامه بالفوس
الى الله ، ونتيجة لالغاء الجانب الطبيعى والمتناهى فى البشر ، عن طريق
عودة البشرية الى الله عن طريق التوبة والشهادة (١٥١) .

ويقدم هيجل قصة « الفداء المسيحى » من خلال تأويله للمسيحية ،
لأن كل انسان هو الله ، والله انسان فردى ، والبصوة اللامتناهية
المسيحية لكل انسان فردى هى أنه يكون فى خمسة الله ، وأن يبقى متحدة
مع الله ، بل ان الهدف من وجود الانسان هو الاتحاد بالله ، واذا ما بلغ
هذا الهدف صار روحا حرا ولا متناهى ، ولكن كيف يمكن للانسان أن
يتحد بالله رغم وجود الفارق جوهرى بين الطبيعة الالهية والطبيعة
الانسانية ؟

Ibid : p. 533.

(١٥٠)

Ibid : p. 533.

(١٥١)

ويرى الرومانتيكيون أن هذا الاتحاد ممكن عن طريق الاعتقاد بأنه ذاته قد صار بشرا ، وتجلى كإنسان فرد ، في شخصية السيد المسيح عليه السلام ، ولهذا بدلا من أن يبقى هذا التصالح والاتحاد بالله مجرد تجريد ، فإنه يمرض ذاته للادراك الحسى فى شكل فرد إنسانى وجد ولاجودا فعليا هو المسيح ، وهذا الاتحاد ليس مجرد احتمال ، وإنما هو واقع يمكن تحقيقه عن طريق إرادة الإنسان ، الذى يريد أن يتحرر من فرديته الروحية والجسدية ، ولذلك يمكن أن يتم هذا الاتحاد من خلال تاريخ الإنسان الفرد الذى يتحرر من فرديته الروحية والجسدية فيتالم ويحتصر ، ولكنه ينتصر على الآلام والموت ويبعا إلى الحياة ثانية كالإلهى .
ولذلك يشكل هذا التاريخ ، - تاريخ الإنسان الفرد الذى يتحرر من فرديته الجسمية - الموضوع الرئيسى للفن الرومانتيكى المحض ، لأن هذا التاريخ يقوم على التعيين الداخلى الذى يريد أن يوافق الروح فيه مع ذاته (١٥٢) . ولذلك قد تنطوى الحقيقة - هنا - على عدم المزوم الظاهرى للفن ، لأن الحقيقة هى توافق الروح مع ذاتها وليس مع الخارج ، ولهذا يبدو جمال التعبير والتمثيل الخارجى شيئا ثانويا ، لأن الحقيقة لها وجودها بالنسبة للوعى ، حتى خرج الفن ، وبصورة مستقلة عنه .
ولكن هذا المضمون الدينى ينطوى على مظهر يفرض عليه ضرورة تدخل الفن ، لأن هذا المضمون يتركز على اتحاد المطلق والإلهى بالذات الإنسانية القابلة للادراك التى تظهر خارجيا وجسمانيا ، بحيث لا يمكن التعبير عن الإلهى وإظهاره فى شكل الفردى المشوب بكل نواقص الطبيعة وبكل تنهى الظاهر الفردية . ومن هذا المنظور يقلب الفن الرومانتيكى للوعى الحسنى ظهور الله فى شكل هيئة فردية ذات حضور فعلى ، فى شكل صورة عينية تنسخ حتى التفاصيل الخارجية للأحداث المرتبطة بولادة المسيح وحياته وتجليه ، بحيث نجد أن ضرورة تدخل الفن تساعد على ظهور الله الفعلى والسريع الزوال ، ويصبح له ديمومة متجددة باستمرار عن طريق الفن (١٥٣) .

أما الطابع الخاص والعرضى للبعد الظاهرى والخارجى من الفن الرومانتيكى فإنه يظهر حين تقارن بين الفن الكلاسيكى ، والفن الرومانتيكى فى استخدامهما للواقع الخارجى . ففى الفن الكلاسيكى يمثل الروحى والإلهى من خلال الأشكال الجسمانية ، أى من خلال الجسم وتكوينه ، ونلاحظ أن أشكال الفن الكلاسيكى ، وهى تستخدم الجسم فى التعبير عن

Ibid . : p. 534.

(١٥٢)

Ibid . : p. 535.

(١٥٣) .

الالهى ، فانها تبعده عنه كل ما هو عادى ومتناهى وتحصر على الجوهري الذى يعبر عن شمولية الروح ، بينما نجد الفن الرومانتيكى - حين يستخدم الواقع الخارجى - فانه يستخدم الاشكال كما هي موجودة فى الاحوال العادية ، ورغم هذا ينجح الفنان فى تحويل تلك المواد العادية والمعروفة الى وسيلة للتعبير عن العمق وعن الروحى ، من خلال استخدامه للوسائل والطرق الفنية ، لكي يعطى لهذه الاشياء والمواد العادية حياة روحية . ويتضح هذا فى أعمال الفن التشكيلى التى حاولت أن تصور المسيح ، فهي لم تحصر على تمثيله وفقاً لمفهوم المثال الكلاسيكى ، وانما حاولت أن تقدمه كما هو ، فالمسيح المصلوب الكليل بالشوك ، الذى يتجرع سكرات الموت البطش ، المؤللم ، لا يقدم وفقاً لمفهوم الجمال الكلاسيكى . من ظهور أبدية الروح (١٥٤) . ويستند هذا المفهوم - مفهوم الجمال الرومانتيكى - الى اختلاف مفهوم الموت فى الفن الرومانتيكى عنه فى الفن ودرجة الآلم الإلامتناهية ، المتحملة بصغر الهى لدى المسيح ، يعبر به وانما يعبر عن الجمال بالمفهوم الرومانتيكى الذى يهتم بالعمق الباطنى ، الكلاسيكى ، فالموت هنا ، هو حالة انتقالية ، مرحلة نمو تصالح الروح مع ذاتها ، وانصهار الانسانى والالهى ، ونتيجة لهذا المفهوم الرومانتيكى عن الموت ، فإن البعث والصعود الى السماء - فى سيرة المسيح - هما أنسب الموضوعات للتمثيل الفنى ، ويضيف اليهما هيجل الموضوعات المرتبطة بالمعظلات التى يظهر فيها المسيح وهو ينشر تعاليمه . والمعضلة التى يحاول الفن التشكيلى الرومانتيكى حلها هي : هي كيف يمكن أن يمثل الروحى بيا هو روحى فى باطنيته العميقة ، أى الروح المطلق ، الإلامتناهى المتحد اتحاداً حقيقياً بالذاتية والمتسامى فوق الوجود المباشر - من خلال الجسمانى والخارجى الذى يعبر عن لا تنهايه ؟ (١٥٥) .

ويمكن حل هذه المعضلة عن طريق الحب الدينى Religious Love لانه هو الموضوع العينى الذى يمكن عن طريقه أن يتناول الفن الروح بما هو كذلك ، أى الروح المنظور اليه فى ذاته ولذاته ، فالحب هنا هو الشكل الذى يتيح لنا تعيين الروحية المجردة التى لا يمكن للفن أن يتناولها كما هي ، لانه لا يمكن للفن أن يتناول الموضوعات المجردة (١٥٦) . ولذلك يبدأ هيجل حديثه عن المطلق بوصفه حياً ، لأن

Ibid : p. 538.

(١٥٤)

Ibid : p. 539.

(١٥٥)

Ibid : p. 539.

(١٥٦)

مضمون الحب ينطوى على اللحظات التي تشكل التصور الأساسى للروح المطلق : أى العودة الهادئة المطمئنة الى الذات ، بدءا مما هو مختلف عن الذات ، لان هذا الغير أو الآخر ، الذى تقيم معه الأنا علاقة دون أن تكف على أن تكون روحا ، أى دون أن تكون فى علاقتها به البعد الروحى ، لا بد بالتالى أن يكون من طبيعة روحية ، وشخصية روحية (١٥٧) .

ويحدد هيجل ماهية الحب الحقيقية بأنها تكمن فى الغاء وعى الذات أو الأنا ، وفى تناسى الذات فى الآخر ، وهذا من اجل التقاء الذات من -بدء- وتملكها فى هذا التماسك وهذا الإلقاء ، فتوسط الروح مع ذاته وتساميه الى الكلية من خلال الآخر هو الذى يشكل المطلق ، بمعنى أن الحب عند هيجل ليس هو الذات الفردية ، بل التالى متناهية تهتدى الى ذاتها وتحقق نفسها فى ذات متناهية أخرى ، وتختلط بها ، وإنما الحب - عنده - هو أن المطلق - وهو مضمون الذات - الذى تهتدى اليه الذات من خلال توسط وهو الآخر أى أن الحب الروح الذى لا يشعر بالرضا الا حين يتوصل الى معرفة ذاته - بوصفه المطلق - من خلال الآخر . ان هذا المضمون - من حيث هو حب - هو شكل العاطفة - المركزة ، يصبح فى تناول الفن ، لانه يظهره فى عاطفة ذاتية ، تكون فى تناول الادراك فى جميع تفاصيلها ، وإذا كانت النفس والعاطفة باطنية وروحية ، فإنها ترتبط بالحس والجسمانى اللذين يمكن بواسطتهما أن تتظاهر خارجيا ، ويفيد الصوت والكلام فى التعبير عن الحياة العنيفة أكثر من البصر وقسمات الوجه (١٥) ولذلك يعرف هيجل الحب بـ طبقا لما سبق - بأنه مثال الفن الرومانتيكى فى مظهره الدينى ، أى أنه الجمال الروحى الذى يعبر عن توافق الروح مع ذاتها فى مقابل الجمال الكلاسيكى الذى يعبر عن اتحاد الروح بالواقع الخارجى ، ونلاحظ أن التصلب والتوافق للروح مع ذاتها يتم من خلال الآخر الروحى وليس الطبيعى كما هو الحال فى الفن الكلاسيكى ، أى أن التوافق والاتحاد لا يكون مع أشياء جسمانية وإنما مع كائنات روحية ، ولذلك تصبح علاقة الحب بين الأنا والآخر تجسيدا لتوافق الروح مع ذاته مما يساعد الفن فى تمثيلها تمثيلا فنيا .

وهيجل يرى أن الله حب ، وبالتالي فإن ماهيته الأعصى تعقل من حيث هي متجسدة فى المسيح، ويجب أن تمثل فى هذا الشكل - المسيح - حتى تصبح فى تناول الفن ، لان الله كتصور هو أقرب للفكر منه الى

Ibid : pp. 539-540.

(١٥٧)

Ibid : p. 540.

(١٥٨)

الفن ، ومن المعروف أن الفن لا يمكن أن يتناول الموضوعات التي لا يمكن تمثيلها فنيا (١٦٠) ، ولهذا فالسيد المسيح يجسده الحب الإلهي - من جهة - ويجسده الانسانية كلها - من جهة أخرى - وشخصية المسيح لا تمثل انقراض ذات مع أخرى وإنما يجسد فكرة الحب باللغات في شموليتها ، أي يجسد المطلق ، وهو روح الحقيقة في عناصر العاطفة وشكلها .

والموضوع الذي يجسده هذا ، وقريب الى مجال الفن ، هو حب مريم ، ذلك الحب الأموي Maternal Love الذي صورته الخيال الديني الرومانتيكي بشكل رائع ، وذلك لأن هذا الحب يجمع بين الحب الواقعي والحب الانساني وبين الحب الروحي المتجرد من كل شهوة وحرا من كل عنصر حسي . فرغم ان الحب الأموي لدى السيدة العذراء يرتكز الى أساس طبيعي ، وهو الامومة لدى كل امرأة ، الا أن الحب لديها ليس سيرا لهداه الحدود الطبيعية انصرف ، وإنما تتجاوز هذه الحدود وتتسامى بها ، لأنها تلتقي بذاتها في هذا الطفل الذي حملته في أحضانها ، وفيه وفيه تهي ذاتها ، وهذا الطفل رغم أنه جزء منها الا أنه يتسامى فوقها ، ولهذا فهو الموضوع الذي تنسج فيه نفسها وتعي ذاتها (١٦١) . ولهذا نلاحظ ان الجانب الطبيعي - هنا - مصبوغ من كل بجانب بصيغة روحية . ويصور البصالح الروحي ، والمثال ، لأنه رغم الألم الناجم عن مصير الابن المثلث ، نجد أن لانسلمان يرتقي ويتحد مع الله ، ومع الروح ومع الحقيقة . ويسمى الانسان ذاته لكي يلتقي بذاته ، ويتعرف على نفسه في موضوع حبه ، لهذا يشهد الانسان برضا - لاحد له - بفعل هذا الاتحاد مع الله .

وقد حاول الفن الرومانتيكي أنه يصور عاطفة الاتحاد الفردي بالله ، كما توجد في حب مريم العذراء الأموي ، ونتيجة لتركيز الفن على هذا ، كان يعد حب مريم العذراء أسس العواطف وأقدسها جميعا ، وبناء على ذلك ، فإن الوجود المباشر للمسيح - أيضا - يحمل دلالة مزدوجة ، فهو يعني انسانا فرديا ذو سمات محددة واقعية ، ويعني في الوقت ذاته الله ، وقد أخذ شكل انساني ، فلا يكمن الواقع الحقيقي لله في حضوره أو وجوده المباشر ، وإنما في الروح ، لأن الله لا وجود له الا في الوعي الباطني ، ولذلك فالمسيح لا يمثل - هنا - شخصا واحدا ، وإنما يمثل تصالحي الذات الانسانية كلها مع الله ، هذه الانسانية التي تتألف من عدد

Ibid : p. 541.

(١٦٠)

Ibid : p. 542.

(١٦١)

لامتناه من الفرديات (١٦٢) ولكن اذا نظرنا للانسان في حد ذاته بوصفه شخصية فردية ، ستجد أنه لا ينطوى على شيء من الألوهية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، بل يندرج على عكس الالهى فى عداد الانسانى والمتناهى الصرف ، والانسان لا يحقق اتصاله مع الله ، الا اذا تخلص من الجوانب المتناهية والعرضية بوصفهما عناصر سلبية - وحين يتحرر الانسان من وجوده الفيزيائى ، فانه يتجلى بوصفه انبثاقاً للروح المطلق ، وقد أصبح هنا الانسان الفرد هو روح الجماعة التى يتم فيها اتحاد الانسانى والالهى فى قلب الواقع الانسانى ، من حيث هو توسط واقعى ، يفترض فى الانسان أن يتحد الالهى ويتخلل عن الجوانب الجسمية .

وقد حاول الرومانتيكى أن يعبر عن هذا المضمون السابق وهو : ان الذات الفردية المنفصلة عن الله هى التى تعيش فى الخطيئة ، وتصارع الواقع المباشر ، وحين تريد التصالح مع ذاتها ومع الله ، فانها تحاول نفى الجوانب الفردية فى الوجود المباشر ، أى ان الذات الفردية لا تستطيع أن ترتقى الى الحرية والى السلام فى الله ، الا اذا تخلت عن جانبها الطبيعى وشخصيتها المتناهية . وهذا الانتصار على التناهى يمكن الوصول اليه بثلاث وسائل هى : (أ) التكرار الخارجى لقصة آلام المسيح ، أى الشهادة ، (ب) الامتداء الباطنى المحض ، أى الداخلى الذى يتحقق بالتوبة والنسب والكفارة ، (ج) الايمان بالمعجزات التى يتكشف بها حضور الالهى وقدرته (١٦٣) ، فى الوسيلة الأولى يقوم الإنسان بقهر الجوانب المتناهية فى داخله عن طريق السير فى درب الآلام أى قهر الجوانب العرضي ، والتحرر من الشعور بالذل ، عن طريق تحمل أقصى المعاملات السيئة ، ويفرض على نفسه التضحية والحرمان ، لكن يضمن انتصار الروح ، وليحقق اتحاده بالله ، وتقاس درجة ما يتحملة الانسان من فظائع وما قاساه من آلام ، ويقبل الآلم على أنه بركة ونعمة وليس على أنه ظلم وجور ، وعلى أنه الوسيلة الوحيدة لقهر عقوق الجسد والقلب والنفس ولئيل مرضاة الله . ولذلك يقاوم هؤلاء الشهداء كافة العواطف الانسانية والنوازع الأخلاقية ، ويقاوم الالتزامات الناجمة عن حياته فى أسرة ودولة ويرى أن كل هذه الأشياء غير جديرة بالاهتمام لأنها منافية

ibid : p. 543.

(١٦٢)

ibid : p. 544.

(١٦٣)

للورع والتقوى (*) وينعكس هذا الآلم الذى ينجمه الانسان يرضا من أجل الاتحاد بالله فى التمثيل الفنى ، ولا سيما فى فن التصوير painting ، وهذا نجده فى اللوحات التى تعبر عن الهناء الذى يجد الشهداء مصدرة فى عذاب أجسادهم ، وذلك بأن يجعل الفنان قسما الوجه والنظرة تشف عن الرضوخ والاستسلام والانتصار على الآلم ، والفرح الذى يشعرون به من الاحساس بحضور الانهى فيهم .

أما النحت Sculpture فانه أقل صلاحية لتمثيل الجوانب الداخلية المركزة فى هذا الشكل الروحي ، وهو يكتفى بتمثيل الجراح والتشوهات التى تقع بالأعضاء الجسدية نفسها . والوسيلة الثانية هى الاهتمام بالاهتداء الى الله عن طريق باطن النفس ، وليس عن طريق تعذيب الجسم الخارجى ، فهنا يهتدى الانسان الى الله عن طريق الندم وحسب الله ، وهذا ما قدمه الفن التشكيلي حين قدم صور قصص الهداية بعد الخطيئة مثل صورة مريم المجدلية التى قدمها الرسامون الايطاليون فى صورة رائعة تعبر عن النمط المثالى فى الفن ، أما الوسيلة الثالثة فهى الايمان بالمعجزات التى تلعب دورا بالغ الأهمية فى المجال الدينى والمقصود بالمعجزة Miracle هو توقف المسير الطبيعى للأشياء ، اذ تتعرف النفس على حضور الالهى فى هذه الأحداث . ويرى هيجل أن الالهى يدخل فى الطبيعة بوصفه عقلاء أى فى شكل قوانين ثابتة ، فرضها الله بنفسه على الطبيعة ، وليس عن طريق ظواهر فردية مناقضة للقوانين الطبيعية ، ولذلك فان كثيرا من الخرافات تنطوى على جانب لامعقول ، وخاو من المعنى ، لأن ما يؤكد حضور الله هو القوانين الثابتة التى تسير بمقتضى العقل فى العالم ، بينما المعجزات التى تخرق قوانين الطبيعة ليس فيها شئ من الألوهية . ولهذا تبدو المعجزات تحديا للعقل والبص السليم (١٦٤) .

(*) اذا كان هيجل قد ادان جلد الهندوسى وقوة احتماله ، ورأى أن الهندوسى يسعى الى تناسى نفسه بخرقه فى ليل اللاوعى العميق ، فان الشهيد المسيحى - أيضا - اذا حرص على تقطيع كل الروابط الانسانية مهما كانت ، فانه ينطوى على فظافة ووحشية ونزوع الى التجريد ، وهو - فى النهاية - خلاص فردى ، لا يهم عدا كبيرا من الناس ولذلك تبدو - لنا كأنها نفس عاجزة وغشائمة ، ولا ترحى إلينا بالمشقة ولهذا يتكز هيجل قصة أحد الشهداء الذى هجر زوجته وأولاده ، ليتفرغ الى التجرد الروحي ، فصار متسولا ، وقد أواه أولاده - دون أن يعزفوا حقيقته - فى بيتهم ، فلم يغيرهم بالحقيقة الا عند وفاته .

See : Hegel : op. cit., p. 547.

Ibid : p. 550.

(١٦٤)

المرحلة الثانية من مراحل تطور الفن الرومانتيكي Romantic تعنى الانتقال من مبدأ الذات الباطنية في المجال الديني الى الحياة الروحية في العالم الدنيوي الذي يجد فيه الفن الرومانتيكي إمكانيات ابداع مستقل ومصادر لجمال أكثر حرية ، فقد لاحظت في المرحلة الأولى في الفن الرومانتيكي أنها عكس المرحلة الثانية ، حيث كان مضمون الايمان والفن هو الذات اللا متناهية أو روح الله الذي لا يوجد حقاً لذاته إلا في الزعي الانساني ، ولهذا فهو باطنية مجردة ، وقد رأينا ايمان الشهداء والقديسين يقوم على معارضة العالم الخارجي ونبذه بدلا من التغلغل فيه وتمثله ، ويفعل هذا التجريد ، ويبقى الايمان منفصلا عن الحياة ، وعن الواقع المعنى للوجود الانساني ، ولذلك كان مطلوباً من النفس الانسانية في المرحلة الثانوية أن تخرج من المملكة السماوية ، لكي تحول الجوانب الداخلية الدينية الى جوانب روحية متحققة في الواقع الدنيوي ، فالذات الفردية قد تجردت من تناهيهما المحدود والطبيعي في المرحلة الأولى ، وفي المرحلة الأولى ، وفي المرحلة الثانية تؤكد ذاتها كذات حرة لذاتها وللآخرين ، وتعبر الذات عن نفسها في هذه المرحلة من خلال ثلاث مشاعر

رئيسية وهي عاطفة الشرف والحب والوفاء Honour, Love and fidelity ويلاحظ هيجل أن هذه العواطف الثلاث ليست صفات أخلاقية بالمعنى المحدد لكلمة أخلاق ، وإنما هي مجرد شكاله للجوانب الباطنية في الذات الرومانتيكية ، واجتماع هذه العناصر هو ما يشكل المضمون الرئيسي للفروسية Chivalry وتعتبر هذه المرحلة من تطور الفن الرومانتيكي هي الوسط الحر Freely Midway بين المضمون المطلق للتمثيلات الدينية الثابتة في ذاتها وبين الخصوصيات المتعددة الأشكال للعالم الدنيوي والمحدود والمتناهي . والشعر Potry هو الذي عبر عن هذه المرحلة خير تعبير ، وعرف كيف يستخلص هذا الموضوع خير استخدام (١٦٥) ، لأنه - من وجهة نظر هيجل - من أقدر الفنون على التعبير عن الذات الداخلية المنطوية على نفسها ، والشعر الرومانتيكي اهتم بأشياء هذا العلم ، ولم يهتم بالأناجيل وحدها ، وهو يقلد أبطاله فضائل وأهداف لم تكن هي فضائل الاغريق وأهدافهم . ونتيجة للانتقال من فضائل الورع المسيحي - التي تقتل بصرامتها المجردة كل ما هو دنيوي - الى الذات التي لا تستسلم ولا تضحي بنفسها ، وإنما تريده

تأكيد فعاليتها في عالم الأشياء الدنيوية. ولذلك فالشعر لا يواجه - هنا -
 أى جوانب موضوعية مسبقة الوجود ، كما كان يجد الفنان الاغريقى ،
 حيث يجد الميثولوجيا أو الصور التي يمكن استخدامها ، أى لم يكن أمام
 الشاعر الرومانيكي أى موضوع يعرض نفسه مسبقا لكي يقوم الفنان
 بالتعبير عنه ، ولهذا فكان يجد نفسه حرا تماما ومطلق الابداع ،
 و « كأنه طير يخرج غناؤه من تلقاء نفسه ويتبع منه » ، ولهذا لا نجد
 الأفراد معاناة خاصة أى الباثوس *pathos* بالمعنى الاغريقى للكلمة الذى
 سبق الإشارة اليه ، وإنما نجد لديهم درجات من البطولة في طواهر
 الحب ، وفي الذود عن الشرف ، وفي التدليل على الوفاء ، والسمة المشتركة
 بين أبطال العصر الوسيط والعصر الكلاسيكى هي الشجاعة ولكن مفهوم
 الشجاعة يختلف بينهما ، فالشجاعة في العصر الكلاسيكى هي شجاعة
 طبيعية ، مميزة لأفراد أقوياء . ومصدرها هو قوة الإرادة والجسم ،
 بينما الشجاعة في العصر الوسيط مصدرها هو الجوانب الباطنية للروح ،
 ولذلك ترتبط الشجاعة بالفروسية والشرف ، ولهذا فهي مرتبطة بالورع
 الصوفي *Mystical Piety* وقرارات الذات (١٦٦) :

ويرصد هيجل سيادة هذا الشكل عن الفن الرومانيكي في الغرب
 بفضل عودة الروح ، الى ذاته ، بينما ساد هذا الشكل في الشرق ،
 نتيجة للإسلام حيث قام بتوسيع وعى وافق العربي من أجل تحرير نفسه
 من المتناهي ، ولذلك تطور الانسان العربي (الذى كان - قبل الإسلام -
 مجرد نقطة - أو كما مهيلا -) الى التوسع في المدى الترامى لصحرائه
 وسماؤه ، حتى اندمج بالعالم الدنيوى دون أن يتنازل عن حريته الباطنية ،
 والإسلام - من وجهة نظر هيجل - هو الذى مهد لذلك التطور الذى لحق
 بالانسان العربي ، وذلك عن طريق إلغاء العبادة الوثنية للأشياء المتناهية
 والخيالية وعن طريق اطلاق الحرية الذاتية للنفس التي تسمح بتصالح
 القلب والروح (١٦٧) مفهوم الشرف - الذى يقدمه هيجل - لم تعرفه
 المصور القديمة الكلاسيكية ، فغضب أخيل في الألياذة لم ينشأ عن إهانة
 مست الشرف ، وإنما لأن أجاممنون قد عامله بطريقة غير لائقة ، وإذله
 أمام الاغريق ، ولذلك كان تبادل السباب هو الشكل الوحيد الذى يظهران
 به غضبهما ، وبعد ذلك تمحى الإهانة العينية بدورها ، بينما مفهوم
 الشرف - في التصور الرومانيكي - يمس قيمة الذات اللامتناهية للانسان
 بصرف النظر عن مضمون هذه الذاتية ، أى أن الشرف هو الوجود الحقيقي
 للذات ، أى واقعه الأكثر أصالة ، ولذلك تكتسب الذات من خلال الشرف

Ibid : p. 556.

(١٦٦)

Ibid : p. 557.

(١٦٧)

قيمة لا متناهية . ولهذا فالشرف - طبقا لهذا المعنى - هو الذى يشكل التحقق الأساسى للعالم الرومانتيكى ، ولذلك فإن مضامين الشرف يمكن أن تكون بالغة التنوع فكل ما أنا كائن عليه ، وكل ما أفعله ، وما يفعله الآخرون هو جزء من شرفى (*) وبوسعى بالتالى أن أدرج فى عداد شرفى كل ما هو جوهرى فى ، مثل التفانى فى سبيل الوطن والمهنة وإنجاز واجبات الأبوة ، والوفاء الزوجى والاستقامة ، وتصحيح هذه المواقف شرف حين أملؤها بذاتيتى . . بمعنى أن الشرف لا يمليه قانون أخلاقى أو عرف سائد ، وإنما ينبع من الذات ، أو من رؤية الإنسان لذاته ، ومن رؤية الآخرين له ، لأن الإنسان يطلب من الآخرين الاعتراف به . ويتضح من هذا ، أن مفهوم الشرف كما تصوره الرومانتيكيون ، لم يكن موجودا ، وإنما أتت به العصور الحديثة ، لأنه لم يكن موجودا لدى -الاغريق ، وهو يعنى الفكرة التى يكونها الإنسان عن ذاته ، هذه الفكرة هى التى تشكل المضمون الفعلى للشرف ، وأعتى بها الصورة التى يكونها المرء عن ذاته ، ولهذا فهو استقلال متبصر ، وإذا تم مساس الشرف ، أو أهين ، فأننى لا أشعر بهذا على مستوى المضمون ، وإنما أشعر أن ذاتى (تلك النقطة الفكرية اللامتناهية) قد أهينت ولذلك كان كل مساس بالشرف لا متناهيا ، ولذلك فإن استرداد الشرف أو الترضية تكون بدورها لا متناهية . بمعنى أنه لا بد أن الذى مس شرفى رجل اعترف أنه مثلى رجل شرف ، وبالتالى كى أستعيد شرفى عن طريقه وفى نظر ذاته أن اعتبره شخصا لا متناهيا (١٦٨) .

أما الحب فهو العاطفة الثانية التى تلعب دورا راجحا فى الفن الرومانتيكى ، ويختلف مفهوم الحب هنا عن مفهوم الحب الإلهى الذى سبق أن عرضناه فى المرحلة الأولى من الفن الرومانتيكى ، بينما مفهوم الحب - هنا - هو الحب الإنسانى ، الذى يتأتى نتيجة تخلى الفرد عن ذاته لفرد من الجنس الآخر ، أى العزوف عن الوعى فى الذات الى وعى فرد آخر وبه . ونلاحظ أنه قد يبدو هناك تعارض بين الشرف والحب ، على أساس أن الشرف يحافظ على استقلال الفرد عن الآخر ، بينما الحب يقوم على ذوبان الفرد فى الآخر ، ولكن يمكن أن يكون الحب تحقيقا لما هو متضمن فى الشرف ، كيف ؟ ، لأنه فى الحب يعترف الشخص الآخر (اللامتناهى بالنسبة لى) بالأنا اللامتناهى ، وهذا يحقق لاتناهى الفرد فى نظر الآخر ، وهذا ما يطالب الشرف بتحقيقه . فلكى يدرج لاتناهى

(*) هذا المعنى يقترب لدينا « بالعرض أو الشرف » الذى يمد ليشمل حفاظ الإنسان على بيته وأسرته وأرضه وبلده .

« الانا » في لانتاهي « الآخر » ، لابد أن يعترف كل منا بالآخر ويحترمه ، ويتقبل كل ذاتيتي وما تشتمل عليه الى وعي شخص آخر ، لالون بلوني ارادته ومعرفته ونواذعه ، وحينذاك ، فلا أحيا الا فيه ، ويحيا الاخر في ، ويعيش كل منا - (الانا والاخر) - ، في حاة من الوحدة والامتلاء ، وتضع في تماثل الهوية هذا ، أنفسنا كلها ، ونجعل منها عالما واحدا ، ونتيجة لهذه الجوانب اللامتناهية الباطنية ، يلعب الحب دورا بالغ الأهمية في الفن الرومانتيكي (١٦٩) ، ولا يرتكز الحب الى ملكة الفهم كما هو الحال في الشرف Honour وانما يرتكز الى العاطفة ، التي تشكل الأساس الروحي للعلاقات الطبيعية . والدور الأساسي الذي يقوم به الحب هو انخراط الذات بكل جوانبها الداخلية ، وبكل لا تناهيها في هذه العلاقات ، وهذا الاتحاد الكامل لوعياها مع وعي شخص آخر ، هما اللذان يشكلان بالنسبة الى الذات وسيلة للاعتداء الى ذاتها من جديد . كما أن هذا النسيان للذات هو الذي يجعل من يحب يجد في شخص آخر مبررات وجوده ، من خلال تمتعه بذاته في هذا الآخر ، وهذا ما يضيف على الحب طابعه اللامتناهي ، ويمكن أن نبحث عن الجمال من خلال الخيال الذي يخلق حوله علاقة الحب عالما كاملا فريد كل شيء الى هذه الدائرة .

ويلاحظ هيجل أن الفن الكلاسيكي لا يعرف هذه الجوانب الداخلية للذات كما تتجلى في عاطفة الحب ، فحتى حين يتخذ الفن الكلاسيكي من الحب موضوعا له ، فانه لا يتوقف الا عند جانب المدة الحسية فقط فمثلا هومروس يعتقد أن الحب في أنبل أشكاله هو الحب الذي يقوم في الزواج ، أو في ملامح امرأة مثل بنيلوبه Penelope (*) أي امرأة تتصف بصفات أخلاقية ، وفي قصائد سافو Sapho ترتفع لغة الحب الى مستوى المانة الغنائية ، ولكن ما تعبر عنه هو حرارة النار التي يفور بها الهم أكثر منها حرارة الجوانب الداخلية للنفس وقوة العاطفة الباصرة عن القلب .

ويريد هيجل أن يؤكد من خلال أمثلة كثيرة على أن المأساة الكلاسيكية لم تعرف عاطفة الحب ، بالمعنى الرومانتيكي للكلمة ، لأن الجوانب الباطنية

Ibid : p. 562.

(١٦٩)

(*) هي زوجة أوليسيس ، والدة تيليامك ، طوال العشرين سنة التي غاب فيها أوليسيس ، رفعت طلاب يدها ، ولكنها قطعت على نفسها عهدا ، بأنها متى ما انتهت من حياكة نطقة التسيح التي بين يديها ، تستختار واحدة منهم ، ولكنها كانت تفك في الليل ما تحيكه بالنهار .

للتعبس عاتبة ، ونجد هذا في أعمال اسخيلوس وسوفوكليس ، فمثلا هيمون Haemon لم يدفعه هواه للتدخل لصالح انتيجونا عند أبيه وكذلك حين عالج يوربيدس الحب في مسرحية فيدرا Phaedra فصوره على أنه عاطفة شبه اجرامية . وفي الحضارة الرومانية ، كان يتم تصور الحب على أنه متعة جسدية فحسب ، بينما نجد مفهوم الحب الرومانتيكى ، يتضح في أعمال الشاعر بترارك Petrarch (١٣٠٤ - ١٣٧٤) حيث صيغ الحب بطابع ديني . وفي أعمال الشاعر الايطالى دانتي Dante الذي خلده فيه لباتريس بورتينارى (١٢٦٥ - ١٢٩٠) في ملحمة الكوميديا الالهية (١٧٠) . حيث ينقلب الحب الى عاطفة دينية ، وهناك بعض الصراعات التى تنشأ نتيجة المحب ، مثل النزاع الذى ينشأ بين المحب والشرف ، فكثيرا ما يستلزم واجب الشرف التضحية بالحب ، مثل زواج رجل غنى من فتاة فقيرة الذى قد يعد مخالفا للشرف . ويمكن أن تسفل مصالح الدولة وحب الوطن وواجبات الأسرة فى تناقض مع الحب ، وقد حاولت المسرحيات وانقصص والروايات الحديثة تصوير هذا النوع من الصراعات والمنازعات الخارجية ، لكى تثير اهتمامنا بالعشاق الخائبين (١٧١) .

أما الوفاء فهو العامل الثالث فى الذاتية الرومانتيكية على نحو ما تظهر فى العالم الدنيوى ، والوفاء Fidelity هو العاطفة التى تربط التابع بشخصية سيده ، مع احتفاظه باستقلاله الذاتى ، ويوجد الوفاء فى العصور القديمة ، وقد أبرز شكسبير فى مسرحية الملك لير King Lear الموفى الرومانتيكى ، هذا الوفاء الذى تحتفظ فيه الذات - رغم إخلاصها للرئيس أو الأمير أو الملك - بحريتها واستقلالها ، ولهذا فهو يلعب دورا كبيرا فى أخلاق الفروسية ، حيث لعبت فروسية الوفاء - فى العصور الوسطى - دورا كبيرا فى صياغة الملكية والحقوق والاستقلال الشخصى وشرف الفرد ، وقد يسفل الوفاء فى نزاع مع الشرف ، أو مع عاطفة الحب ، أو مع أى ظروف خارجية أو داخلية ، وموقف الفرد قد يتغير تبعا لموقفه ، فمثلا الفارس الوفى للملكه يطيعه متى كان عادلا ، ويقاومه اذا كان ظالما ، ولهذا فان الوفاء موقف متغير وليس ثابتا عند شكل معين ، فالفرد قد يختار بين وفاء لشرفه ، أو وفاء للملكه أو سيده ، وهذا ما يؤكد - فى النهاية - استقلال الفرد (١٧٢) .

Ibid : p. 564.

(١٧٠)

Ibid : p. 568.

(١٧١)

Ibid : pp. 469-570.

(١٧٢)

ونلاحظ أن هذه الدائرة - دائرة أخلاق الفروسية التي تتمثل في عاطفة الشرف والحب والوفاء - تمثل انتقال الذاتية من الباطن الديني إلى الحياة الروحية في العالم الديوي ، ولكن يبقى كل منهما مرتبطا بالآخر ، ومن خلال هذا الانتقال اتسعت إمكانيات التعبير عن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة ، وتصوير العلاقات المتباينة للإنسان ، وأصبح الفن يتغلغل في تفاصيل الحياة الإنسانية المختلفة ، وهذا ما يتضح في أعمال شكسبير التي صورت كثيرا من تفاصيل حياة الإنسان ، بل إن الفن استمر من حياة المسيح كثيرا من الأحداث العرضية وصورها .

ج) الاستقلال الشكلي لمميزات الفردية :

The Formal Independence of Individual Characteristics

بعد أن عرض هيجل للمرحلة الأولى للفن الرومانتيكي كما يتبدى في الجانب الباطني ، في المجال الديني ، ثم انتقله إلى أخلاق الفروسية في المجال الديوي ، في المرحلة الثانية ، فإنه ينتقل - في المرحلة الثالثة - إلى تصوير الكيفية التي كان يعامل بها الفن الرومانتيكي مع الجوانب الأخرى من الوجود الإنساني ، الداخلي والخارجي ، والكيفية التي يتصور بها الطبيعة ومدلولها بالنسبة إلى حياة الإنسان الباطنية ، فلقد تلاشت الموضوعات الدينية وتلاشت الفروسية أيضا - في هذه المرحلة - وأصبح الإنسان ينزع إلى اكتشاف مصدر الذات في كل ما هو كائن ، أي في الجوانب المتناهية من الإنسان ، ولذلك فقد عبر في رسم الصور الشخصية Portrait عن الرسم الدقيق لسمات الإنسان في امتلائه الحيوي ، بوصفه انبثاقا عن روح الإنسان الصرف ، ولهذا فإن التطرف في إبراز المتفاصيل الدقيقة هو الذي أدى إلى انحلال الفن الرومانتيكي ، لأنه حرص على تصوير أشياء بارزة ومبته ، واعتمد على مهارة الفنان في إضفاء طابع رمزي خاص عليها ، وقد أدى هذا إلى التحلل الباطني لمادة الفن ، وأدى إلى الفصل بين عناصر العمل الفني وأجزائه التكوينية (١٧٣) .

ويتحدث هيجل عن انحلال الفن الرومانتيكي - في المرحلة الثالثة - من خلال ثلاثة موضوعات رئيسية : أولها : يتحدث عن الاستقلال الشكلي للشخصية الفردية ، فالإنسان في هذه المرحلة ينظر لنفسه بوصفه عالما قائما بذاته ، ومنغلقا على نفسه ، ونتيجة لهذا التصور الذي يكونه الإنسان عن ذاته فإن هيجل ينتقل للنتائج المترتبة على استقلال الفرد

استقلالاً شكلياً ، فيدرس - فى ثانيهما - علاقة هذه الشخصية التى تتمتع بطابع استقلال فردى بالأوضاع والمواقف والأحداث والأعمال ، ثم يدرس فى الموضوع الثالث ، النتائج المترتبة على انعزال الانسان عن المواقف والأحداث التى يمر بها ، فيعرض للمظاهر التى تبدو غير مترابطة ، وتفصح عن انحلال الفن نفسه ، لأن الفن يسعى - منذ الآن - الى تصور الواقع المبثزل كما هو ، وتصوير الموضوعات كما هى كائناً بالفعل بخصوصياتها العارضة والفردية ، ولذلك يلجأ الفن الى الفكاهة والكوميديا - التى هى تشويه للواقع - لكى يرفع من شأن هذا الواقع من خلال سحر الفن ، وهذا يعنى - من وجهة نظر هيجل - نهاية السيطرة الخلاقة للذاتية الفنية على الشكل والمضمون فى العمل الفنى (١٧٤) .

ففى الموضوع الأول وهو الاستقلال الذاتى للشخصية الفردية ، يعرض هيجل لشكلين من أشكال الاستقلال الذاتى للشخصية الفردية ، أولهما : هو شكل الشخصية الخاصة التى تنزع عنها صورتها الكلية ، وتتصرف وفق مصالحها الذاتية الخاصة دون أن تعبأ بشئ ، فهى شخصية تتصرف فى سلوكها بلا تفكير ، وفقاً لطبيعتها التى هى عليها ، وهى لا تستند الى أى مبدأ أعلى ، ولا تبحث عن تبريرها فى أى عنصر جوهري ، لها تركيز الى ذاتها الضيقة فحسب ، وهذا الاستناد الى الذات الضيقة فى السلوك قد ينتج عنه تأكيد الذات ، وقد ينتج عنه أيضاً هلاك الشخصية ذاتها حين تسير الشخصية وفق هواها ، وهذا النوع من الاستقلال لا يتأثر الا حين يتراجع الالهى والجوهري والكل فى سلوك الانسان الى الخلف ، وتتصدر النفس الانسانية بهومها الخاصة أهداف الحياة وقد رسم شكسبير شخصيات كثيرة تجسد لنا هذا النوع من الاستقلال الذاتى للشخصية الفردية ، فنجد لدى مكبث *Macbeth* (*) وعطيل *Othello* وريتشارد الثالث *Richard III* شخصيات لا مكان للتدين والأخلاق بالمعنى المحدد لهذه الكلمة فى حياتهم ، فهم لا يأتون الأفعال بهدف تصالح دينى للانسان مع ذاته ، بل يسعون الى تحقيق أهدافهم الخاصة ، ولا يرضخون لأى منطق سوى منطق أنفسهم وهواهم (١٧٥) ، فمثلاً شخصية مكبث يتسلط عليها بأسرها ، هوى الطموح ، فلا يتردد فى اقتراف الجرائم من أجل تحقيق ما يريد . بحيث لا نستطيع ان نفصل بين الشخصية ، وبين ما تريد تحقيقه على المستوى الفردى ، ولهذا فان

Ibid : p. 575.

(١٧٤)

(*) يدعى هيجل ان جرائم مكبث ليست وليدة الساحرات ، وانما الساحرات الشريرات هى التشخيص الشعرى لارادته العنيدة المتصلبة التى لا يردعها ضمير .

Ibid : p. 578.

(١٧٥)

هذه الشخصية لا تنضب لأى صوت سوى صوت هواها ، فلا يوجد شيء يوقف مكث عن تحقيق هدفه ، فهو لا يحترم قداسة الجلالة الملكية ، ولا يفهم قرب ساعة هلاكه ، وإنما هو مصمم على بلوغ هدفه ، ضاربا عرض الحائط بأية حقيقة أو شريعة أو هيئة أو بشرية ، وينتهى الأمر بهذه الشخصية - التى تفتقد الى البعد الكلى - الى فقدان السيطرة على ذاتها ، نتيجة لأنها تركت قيادتها لهواها الخاص ، فتتعرض فى الواقع العيى ، وتسقط فى قدرها المخابث لها وهو هلاكها الأكيد ، لأنه تطور داخلى ينمو مع الشخصية لا تسمع أى صوت سوى صوت هواها الخاص ، فينتهى بها الى حالة من الهمجية والتحلل والانهيار ، نتيجة لعدم السيطرة على النفس ، والحل الوحيد الذى يمكن لهذه الشخصية أن تنقذها نفسها من هذا القدر *Fatum* الذى تضع نفسها فيه هو أن تتصالح مع كينونتها الداخلية اللامتناهية ، أى تعطى الفرصة لتفجر الجوانب اللانهائية فى الشخصية بدلا من أن تترك القيادة للجوانب الضيقة للشخصية (١٧٦) .

وثانيهما : هو شكل الشخصية الجوهرية الكلية ، التى تنطوى على ذاتها ، بحيث لا تظهر أى خلجة من خلجاتها الداخلية من خلال أى علاقة خارجية ، فهى عاجزة عن تجاوز الجوانب الباطنية للنفس وإظهارها وتطويرها ، وهذه الشخصية هى عكس الشخصية التى أشرنا إليها سابقا والتى تنحصر فى هومها الفردية الضيقة ، لأن هذه الشخصية الكلية لا تترك نفسها لفعل من أجل هدفها الخاص كما كان الحال فى الشخصية الأولى ، وإنما تنطوى على الذات ، وبالتالي يغيب تفتحها الخارجى ، وينعدم أيضا توكيدها العيى والمنظور . ومثل هذه النفس كالحجر الكريم الذى تتم بعض النقاط البراقة عن وجوده ، ولكن بسرعة لمع البرق ، وهذه الشخصية الحيفة اللامتناهية لا تحاول أن تعبر عن نفسها الا من خلال الضمت المعبر ، والأفعال المعزلة البسيطة الساذجة ، التى لا تقصد أن يفهمها الآخرون ، ولذلك فهى تتطلب من الفنان الذى يريد أن يصورها نبوغا عظيما ، وموهبة كبيرة فى الأداء ، لأن هذه الشخصية لديها حساسية عميقة بالجوانب الجوهرية فى الظروف التى تحيط بها ، وهى لا تترك نفسها تنزه فى متاهة الاهتمامات والاعتبارات الخاصة والأهداف المتناهية ، لأنها منفصلة عنها ، متجاهلة لها ، ولا تسمح لخلجات القلب ومشاعر الحب والكره العادية أن تلهيها عما هى فيه . ولكن لابد أن تأتى لحظة وتفتح فيها هذه الشخصية على الخارج من خلال عاطفة تشد ذاتها إليها بقوة غير متوقعة وترهن بها سعادتها وشقاها ، وتنمى أروع إبداعات الفن الرومانتيكى الى هذه الفئة من الشخصيات ، ولا سيما فى

ابداعات شكسبير مثل شخصية جولييت Juliet التي تبدو وكأنها وردة تفتحت مرة واحدة ، بكل أوراقها المطلوبة ، وكأنها - أيضا ينبوع داخلي ، انبثق فجأة وأظهر مضمونه الى الخارج . ويظهر أيضا في شخصيته ميرندا Miranda في مسرحية العاصفة لشكسبير أيضا ، بطلا شيلر ، ونلاحظ في هذه الشخصيات السابقة وكذلك تلكا Thexla أن الحب يؤلف بالنسبة اليها ولادة روحية ثانية ومخللا الى العالم وكشفا لجوانبها الداخلية الخاصة . وهذه الشخصية تكون أسيرة للصراع بين داخلها والعالم الخارجى ، ونتيجة لانطوائها وقلة خبراتها بالواقع الخارجى فانها تعجز عن اتخاذ قرار معقول حين تواجه أزمة ما ، ويظهر هذا واضحا في شخصية هاملت (١٧٧) .

ويتضح لنا من عرض الشكلين اللذين يتبدى فيهما الاستقلال الذاتى للشخصية الفردية ، ان الطباع الفردية للانسان تقدم حقلا واسعا للتمثيل الفنى ، ولكن على الفنان - فى اختياره لهذه الشخصيات - أى يحترس من الوقوع فى خطر التسطيع وانتاج أعمال فنية جوفاء ، لهذا كان عدد الفنانين الذين يملكون التعبير عن الحقيقة من خلال الطباع البشرية قليلا .

بعد أن وصف هيجل الكيفيات التي يتجلى بها استقلال الشخصية الفردية من الداخل فانه يرصد علاقتها بالخارج ، أى موقف الشخصية من الظروف والمنازعات التي تخوض غمارها ، ويرى هيجل ان الطريقة التي تتصرف بها الذات الداخلية بصفة عامة تتصف بطابع المغامرة Adventure فى اطار الواقع العينى ، والمغامرة - هنا - تكون نتيجة لانسحاب الروح من العالم الظاهرى الخارجى وانكفائه على ذاته ، ونتيجة لتناقضه مع الواقع الخارجى ، ولذلك يستحيل عليه الاتحاد مع الواقع الخارجى وتآليف كل واحد ، ولهذا تبدو الصراعات بالنسبة للشخصية الفردية ذات الاستقلال الذاتى معقدة ومتشعبة ، ولهذا يأخذ الانسحاب جانب المغامرة ، ولهذا تبدو الأعمال البشرية وكأنها تخضع للمصادفة مع الواقع الخارجى واتفاقاته العارضة (١٧٨) . والمثال الشهير الذى يقدمه هيجل لشرح جانب المغامرة الذى يميز الفعل الانسانى فى هذه المرحلة هو الحملات الصليبية ونبعث فكرة الحملات الصليبية من حرص العالم الرومانتيكى على تحقيق المهمة المطلقة الوحيدة وهى : نشر المسيحية وايقاظ روح الجماعة واطلاقها . وقد أعقبت هذه المهمة فى العصور الوسطى مهمة

Ibid : pp. 581-582.

(١٧٧)

Ibid : p. 586.

(١٧٨)

الفروسية المسيحية واجلاء المقاربة والعرب والمسلمين - بوجه عام - عن البلاد المسيحية ، ثم جاءت مهمة الحملات الصليبية التي تهدف الى الاستيلاء على الأماكن المقدسة ، ولكن هذا الهدف لم يكن انسانيا ، بمعنى الواسع والحقيقي للكلمة ، بل كان هدفا ينبع من طموح أفراد بعينهم ، والحملات الصليبية - من وجهة نظر هيجل - هي مقامرة للعصر الوسيط المسيحي ، مقامرة عجيبة ومتنافرة ، يمكن اصفاء طابع روحي عليها ، ولكنها ليس لها هدف روحي حقيقي ، ولذلك فهي تخدم المسيحيين بأعمالها وصفاتها ، وذلك لأن الهدف الذي نشده الحملات الصليبية كان هدفا خارجيا ، خاويا من كل مضمون ، وهو يتناقض مع مفهوم المسيحية الحقيقية ، لأن المسيحية لا يمكن أن تطلب خلاصها - في هدف خارجي - وإنما في الروح ، أي في المسيح ، الذي له واقعه الحي في نفوس المؤمنين ، وليس في قبره ، أو في الأماكن الحسية لمقامه الزماني . ولهذا فالهدف الروحي للحملات الصليبية يتناقض مع الهدف الدنيوي الذي يسعى للاقنتاء ، ولهذا فقد حاولوا أن يبرروا الاهداف الدنيوية في غزو الأماكن الخارجية بذرائع دينية (١٧٩) . وقد انعكس هذا التناقض على الطابع المتنافر واللامنطقي للحملات الصليبية ، ولهذا نجد التناقضات متراصة جنبا الى جنب ، وهكذا انحط الورع الى فظاعة همجية ، وقد عبر عن هذا فرانسوا دي ساتربريان (١٧٦٨ - ١٨٤٨) في كتاباته «عبقرية المسيحية» ، عن ضلال الروح ، وزعم أن المسيحية لابد أن تبرأ منه ، كي تعود الى الحياة المليئة والصحية للواقع العيني ، لأن هناك هدفا أسمر لابد من تحقيقه في داخل الانسان ، وهو تحرره الداخلي الخاص ، وقد حاول دانتي في الكوميديا الالهية أن يعبر عن هذا ، من وجهة نظر العمال الكاثوليك ، وهو يقودنا عبر الجحيم والمطهر والجنة ، وبالرغم من أن هذا العمل يتسم بطابع كلي متلاحم إلا أنه غني بالمشاهد الغريبة والمغامرات من كل نوع ، وهو يعرض علينا عددا لا متناه من الشخصيات الفردية في خصوصياتها ، ويصدر عليها أحكام الادانة والبراءة ، ويعطي لنفسه الحق في ارسال أي انسان الى الجحيم أو الى الجنة (٨٠) .

وهذا السعي وراء المغامرات نتيجة لأهداف خيالية لا تمت بصلة الى الواقع ، لأن مصدرها هو الخيال الذاتي الذي يظهر في أعمال ، ويخلق موافقا يهيمن عليها الطابع الكوميدي وبذلك نشهد انحلال الفروسية ، وهذا ما نجده في أعماله لودوفيكو أريوستو Ariosto الشاعر الإيطالي

Ibid : p. 587.

(١٧٩)

Ibid : p. 589.

(١٨٠)

(١٤٧٤ - ١٥٣٣) (مؤلف ملحمة رولان الحائق) ، وفى عمل سرفانتس (دون كيخوته) ، حيث يصور التعارض الهزلى بين عالم منظم وفق العقل ومنطق ينبع من طبيعة هذا العالم ، وبين نفس متوحدة تزعم أنها تريد إعادة خلق هذا العالم من خلال أخلاق الفرومية . ويثنى هيجل على سرفانتس ، بل ويشسبه بشكسبير ، لأن سرفانتس Cervantes عرف كيف يقدم بطله بوصفه ذا طبيعة نبيلة وكريمة وغنية بالعطاء الروحى ، وعرف كيف يحرك فينا الاهتمام الحقيقى به . ودون كيخوته - رغم الطابع الوهمى للقضية التى ينافع عنها - واثق من نفسه ثقة ذات طابع كوميدي ، ولكن هذه الثقة - بخصال وسمات طبيعية فى منتهى الجمال ، تمت بصلة الى العبقريّة ، وبينما يسعى سرفانتس الى السخرية من الفرومية الرومانتيكية ومن موضوعها ، بشكل يكشف عن تناقضاتها ، نجد أروستو الايطالى يكتفى بالضحك السهل ، ولهذا تؤلف مغامرات دون كيخوته النواة التى تلتف حولها كثير من القصص الرومانتيكية اللطيفة ، الغرض منها إبراز القيمة الحقيقية للأشياء التى تأخذ مظهرا كوميديا ، ويعنى هذا كله انحلال الرؤية الرومانتيكية للعالم ، فى الأشكال الفنية التى قامت الوضع الكوميدي الذى تبلو عليه أخلاق الفرومية الرومانتيكية ومط. هذا العالم الجديد ، الذى لم يعد يخضع للمصادفة وتقلباتها وانما يخضع العالم الجديد لنظام يستقر ، هو نظام المجتمع البورجوازي والدولة ، ولذلك حلت الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة محل الأهداف الخيالية التى كان ينشئها الفرسان (١٨١) . وبحكم هذا ظرا على أبطال الروايات الحديثة تحول عميق . فأصبحوا أفرادا يعارضون بحبهم وشرفهم وتوحيدهم - النظام القائم والواقع المثرى من أجل عالم أفضل . ولهذا أصبح الفن يحاول تغيير العالم ، أو تحسين صورته على الأقل ، التى تتنافى مع الفرد وثقهره .

ويمكن أن نيسأل بعد ذلك : كيف تم انحلال الفن الرومانتيكى
تعلينا من الداخل ؟

يرى هيجل أن من أهم أسباب انحلال الفن الرومانتيكى من الداخل وقوعه فى المحاكاة الذاتية للواقع الخارجى (The Subjective Artistic Imitation of the Existent Present) . وهذا الواقع تافها ونفريا ، ويحاول الفن اضعاء الطابع النبيل على كل الأشياء

العادية الموجودة في الواقع الراهن ، وهكذا تم انتاج أعمال فنية تعتمد على الوصف وتريد العودة الى الطبيعة وتعتمد وصف الاشياء العرضية والجزئية والمباشرة المتجردة من الجمال الذاتي ، ولأن هذه الموضوعات لا يمكن أن تقدم فنا يمكن أن يتقبله أحد ، اعتمد الفنانون والشعراء على موهبتهم الخاصة في وصف هذه الموضوعات ، بحيث تبدو مثيرة للاهتمام ، وتكون في متناول الإدراك ، ولكن رغم هذا يتحفظ هييجل في اطلاق صفة الفن بالمعنى المحدد لهذه الكلمة على هذه الابداعات الوصفية ، ولكنه يستثنى من ذلك فن الرسم الهولندي ، الذي رغم أنه يصف الحياة اليومية للشعب الهولندي ، إلا أنه يستحق أن تطلق عليه صفة الفن الأصيل بكل جدارة ، لأنه يسعى من وراء وصف المظاهر العادية للحياة اليومية الهولندية ، الى الكشف عن الطابع الباطني العميق لروح الشعب الهولندي ، فالفنان الهولندي لا يقوم لنا وصفه الذاتي للمظاهر الخارجية الراهنة ، وإنما يكشف عن باطن شعبه الذي ينتمى اليه . ولذلك نشعر أمام الرسم الهولندي أننا أمام موسيقى موضوعية وليس مجرد وصف ذاتي يظهر به الفنان موهبته الفائقة ، والفنان لا يطبق هذه لذاتية على وسائل التمثيل الخارجية فحسب ، وإنما على المضمون أيضا ، ولهذا يسقط الفن الرومانتيكي في الفكاهة الذاتية Subjective Humour وهي أحد أسباب انحلال صورة الفن الرومانتيكي بشكل خاص (١٨٢) .

وفي الفكاهة Humour لا يكون هدف الفنان هو تقديم شكل فني مكتمل يعبر عن مضمون موضوعي ، وإنما الهدف هو إبراز مدى خفة روح الفنان ، ولذلك يترك الفنان ذاته في العمل الفني تجمع بين الأشياء القريبة ليثير الكوميديا ، ويلغى في الوقت نفسه التلاحم المستقر للأشياء ، ولذلك يصبح التمثيل الفني لعبا بالأشياء ، تشويها وقلبا للموضوعات ، ونتيجة لهذا فكثيرا ما يقع الفنان في التسطيع إذا ترك القيادة لسنخريته على حساب الموضوع الذي يتناوله . ولا يعني هذا رفض هييجل للفكاهة ، لكنه يميز بين الفكاهة التي تؤدي الى التسطيع ، وبين الفكاهة التي تجنحها لدى شترن Sterne (١٧١٣ - ١٧٦٨) التي تخدع العمل الفني ، لأنه ليس فيها غلو ولا اسراف .

وهكذا فصل الى نهاية الفن الرومانتيكي ، أي الى بداية الفن الحديث الذي يعرفه هييجل بأنه الفن الذي تكف فيه ذاتية الفنان عن الرضوخ لشروط المحددة لهذا المضمون أو ذاك ، أو لهذا الشكل أو ذاك ، لتكون

هى المسيطرة على كل منهما ، مع الاحتفاظ بكامل حريتها فى الاختيار
والابداع (١٨٣) .

تعقيب :

بعد هذه الرحلة الطويلة والغنية مع تاريخ الفن بأشكاله وموضوعاته
المختلفة ، التى هى فى الوقت نفسه تاريخ للحضارة الانسانية فى وعيها
بذاتها ، ووعيها بالعالم من حولها ، ووعيها بالمطلق أيضا ، لابد أن نقف
وننتسأل : ما هى صورة الفن الراهنة ؟ وما هو موقع الفن من الحياة
المعاصرة ؟ وهل قال هيجل بنظرية موت الفن فى العصر الحاضر ليفسح
المجال لأشكال أخرى تقدم الحقيقة مثل الفكر ؟ لكن قبل أن أجيب عن
هذه التساؤلات ، أوضح أمرين : أولهما : أن السبب الذى جعل عرضى لهذه
الرحلة مع تاريخ الفن عند هيجل يبدو طويلا ومجهدا ، هو حرصى الشديد
على تقديم صورة أمينة لتاريخ الفن وحاولت - قدر الامكان - ألا أترك
قضية طرحها هيجل من قضايا تاريخ الفن والحضارة الا وأشارت إليها ،
لاسيما أنه لم تقدم دراسة مسببة - فيما أعلم باللغة العربية حول هذا
الموضوع . وثانيهما : أن تاريخ الفن عند هيجل له طابع جلى خاص ،
شديد التركيب والتعقيد ، ويختلف عن محاولات كثيرة حاولت أن تؤرخ
للفن من وجهة نظر أحادية ، بينما نجد هيجل يؤرخ لتطور أشكال الفن
وموضوعاته ومضامينه ، وهو يرى أن هناك علاقة ضرورية بين رؤية
الانسان للعالم فى فترة تاريخية ، وشروط تاريخية واجتماعية محددة ،
وبين أشكال الفن وموضوعاته .

ويمكن أن نلاحظ أن الأساس الذى بنى عليه هيجل تصوره لتطور
الفن تطورا منطقيا هو مبدأ الحرية ، فهناك علاقة ضرورية بين تفتح الفن
عند بدايته حتى الآن ، وبين الحرية ، فمثلا فى المرحلة الأولى من الرمزية
اللاوعية التى يخرجها هيجل من دائرة الفن ، ويرى أنها تمهد له ، نجد
أن الروح لم يكن حرا فى ذاته ، ولا سيما فى الشرق الفنى ، ويرى أنها
تمهد له ، نجد أن الروح لم يكن حرا فى ذاته (١٨٤) ، وسيما فى الشرق

Ibid : p. 602.

(١٨٣)

(١٨٤) « حين أكد هيجل أن أول مراحل الفن رمزية ، فقد كان يشير الى أن بعض
الفنون لم تكن تملك من الحرية الا ما تستطيع أن تعبر به عن ذلك الجانب الخاص من
التجربة الذى كان يتمتع بالقبول الكهنوتى » .

انظر جون ديوى : الفن كخبرة ، ترجمة : د. زكريا ابراهيم ، مراجعة : د. زكى نجيب ،
دار النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٢٥٥ .

ولهذا فقد حاول الفن الرمزي أن يطلب المطلق في عالم الطبيعة ونتيجة لانتقاده الحرية وعدم قدرته على السيطرة على الطبيعة ، تصور أن الطبيعة ذات طابع الهى . بينما حين اكتسب الانسان حريته نجده - فى الفن الكلاسيكى - يمثل الآلهة الاغريقية فى الشكل الانسانى ، ولكنه جعلها تخلق فوق الاهتمامات البشرية ، وحين اكتسب الانسان حريته العميقة ، انتهى به الأمر فى الفن الرومانتيكى الى تمثيل الروح على أنه داخلية عميقة خالصة ، وهكذا فان هناك علاقة ضرورية بين رؤية الانسان للعالم التى تلهمه الدين وتكون الروح الجوهرى الشعوب والمصور وبين الحرية ، وبالتالى تجده تعبيرها فى الفن ، وفى مسائر ميادين الحياة ، ويرى هيجل أن مهمه كل انسان - بوصفه ابن عصره - أن يعبره فى مختلف ميادين نشاطه عن المضمون الجوهرى لعصره ، وكذلك فان رسالة الفن أو الفنان مادام وثيق الصلة بديانة شعبه وعصره ، وبرويتها للعالم أن يعبر عن روح الشعب . ولذلك فالهم عند هيجل هو أن يكون الفنان واعيا بمضمون عصره ، وان يتصوره فى وعيه على أنه الحقيقة ، ويجد فيه المؤشر الذى يهديه الى الطريقة الضرورية التى ينبغى تمثيله بها . ويمكن للفنان أن يقف موقف المعارضة من مضمون عصره الذى استنفذ أغراضه ، وظهر واضحا فى الفن والفكر ، كما هو الحال لدى سرفانتس حين نقد أخلاق اللروسية سعيا نحو تجاوزها ، لأن عصره استنفذ كل السمات والأغراض التى يمكن أن تقدمها أخلاق اللروسية ، ولم تعد ملائمة له . والحركة المعارضة التى يمكن أن يقوم بها الفن اكتسبت أهمية خاصة فى الأزمنة الحديثة ، لأنه فى عصرنا الحاضر ، لم تعد هناك قاعدة معينة للابداع الفنى ، لأن الفنانين اكتسبوا روحا نقدية بعد أن جربوا كل الأشكال الخاصة للفن الرومانتيكى ، وقد أصبح التعلق بمضمون خاص ، وينمط تعبيرى ذى صلة بهذا المضمون ، أمرا من أمور الماضى ، بالنسبة للفنان الحديث ، وأصبح الفن أداة حرة يستطيع الفنان تطبيقها - حسب موهبته الفنية - على أى مضمون كان ، مهما كانت طبيعة . وأصبح الفنان يتحرك بحرية فوق الأشكال والصور الشائعة ، وتحرر من المضامين التى كانت تفرض نفسها فيما سبق على وعيه بوصفها موضوعات مقدسة وأزلية . ولذلك يمكن - على ضوء هذا - فهم البانوراما المتعددة لموضوعات الفن وأشكاله فى عصرنا الراهن ، بينما كنا نجد فى العصور الماضية ، التزام الفنانين بتصوير موضوعات معينة ذات أهمية مطلقة ، بينما الآن فكل موضوع تبدو أهميته نسبية بالنسبة لكل فنان ، ولهذا يتصرف الفنان ازاء مضمونه وكأنه كاتب مسرحى يحرك وينطق أشخاصا آخرين غريبا عنه . وأصبح الفنان يستخلم عبقريته - الجاهزة - فى صياغة الموضوعات التى تعرض له . وأصبح من الصعب أن يتطابق الفنان

باطنيا مع الموضوع الذى يقلمه فى عمله الفنى ، حتى لو اعتنق ديننا ما من
أجل ذلك .

وكل ما يطلبه هيجل من الفنان وهو يتصدى لابتلاع عمله الفنى .
أن يسأل نفسه أين موقعه من هذا المضمون الذى يعرض نفسه عليه ،
لأن تحديد الفنان لذاته وثقته بها يحرر من التصورات المسبقة والأشكال
البالية ، ويجعله حرا وهو يبدع عمله الفنى ، وبالتالي يتحرر من الأحكام
المسبقة ، فيضيف على أعماله مضمونا جديدا أسعى وأرفع ، وينبع من روحه
الخلاقة التى تنفذ روح عصره والأخلاق السائدة فيه ، فصورة الفن فى
عصرنا الراهن ، تتعايش فى داخلها الأنماط المختلفة لللن ، وتتعايش
المضامين أيضا ، فالفنان الذى يتحرر من فنون الماضى النابعة من عصرها ،
يكون أقدر على رؤية عصره ، والتحرر يعنى هذا الاستيعاب والتجاوز ،
بينما يحاول بعض الفنانين - غير الموهوبين - أن يقلدوا شكسبير أو دانتي ،
وهذه أعمال لا تتكرر أبدا ، وإنما تأتى مرة واحدة ، ولا يمكن أن تقدم
نحتا كالنحت اليونانى القديم ، وليست هناك قيمة لأن نتيجة اليوم ،
لأن المضمون الذى كان يعبر عنه النحت الإغريقى لم يعد موجودا اليوم .
فمسألة الفن الوحيدة - طبقا لمفهوم هيجل - هو أن يضيفى الفنان صفة
الحاضر ، بصورة عينية على ما يملك مضمون عينيا .

وهكذا يبين لنا أن هيجل لم يقل بنظرية موت الفن ولكنه قال
بتضاؤل دوره فى الحياة إذا قارناه بالدور الذى كان يلعبه الفن فى العصور
القديمة ، والدليل على ذلك آخر فقرة يرصد فيها هيجل نهاية الفن
الرومانتيكى ، وحلول فى جديده له سماته المختلفة الحضارية والجمالية
هو الفن الحديث يقول هيجل : هكذا تصل الى نهاية الفن الرومانتيكى ،
الى نقطة بداية الأزمنة الحديثة ، التى تؤكد الحقيقة التالية ، وهى أن
ذاتية الفنان لا تخضع لهذا المضمون أو ذاك ، أو لهذا الشكل أو ذاك ،
وإنما هى المسيطرة على كل منهما ، وفى الوقت نفسه ، تحتفظ بحريتها
الكاملة فى الانتاج والاختيار (١٨٥) .

الفصل السادس

نسق الفنون الجميلة ودلالاتها الميتافيزيقية

مدخل:

قدمت في الفصول السابقة مفهوم هيغل عن الجمال والفن ، وبينت شروط الجمال والفن الحقيقيين لديه ، وفي هذا الفصل ، أدرس الأشكال المتباينة للجمال وقد تعينت في مجموعة من الفنون الخاصة . والحقيقة أن نسق الفنون الجميلة - عند هيغل - يرتبط بهيكل مفاهيمه السابقة ، لأنه ينظم الفنون الجميلة في نسق هرمي يخضع لنظريته الخاصة بتطور الفن تطوراً منطقياً - من النمط الرمز إلى النمط الكلاسيكي ، ثم إلى النمط الرومانتيكي - التي تتحقق من خلالها فكرة الجمال ، ولهذا يتداخل مذهبه في نسق الفنون بتاريخ الفن لديه ، فيصيحان وجهين لعملية جدلية واحدة (١) ، والفنون الخاصة التي يشير إليها هيغل - وهي العمارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر - تمثل التجسيد الحسي لفكرة الجمال ، التي سبق الإشارة إليها ، وهذا التجسيد الحسي نفسه ، يمثل لحظة جوهرية في الفكرة الشاملة عن الفن ، ولهذا فإن الفن لا يمكن أن يظل فكرة مجردة فحسب ، بل لابد أن يظهر في الوجود الفعل الحسي بوصفه موضوعاً للحواس (٢) . وهكذا يتبين مدى ارتباط نسق الفنون عند هيغل بفلسفته الميتافيزيقية ، كما هي مرتبطة - أيضاً - بتاريخ

(١) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٢٥ .

(٢) ستين : فلسفة هيغل ، الترجمة العربية ، ص ٦٦ .

الفن ، لأن الفن في أنواعه وأشكاله ، ينطوى على تقدم وعلى تطور منطقي من الإشكال الدنيا للفن الى الأشكال العليا ، هذا التطور الذي يفصح عن نفسه في أنماط وصور الفن الثلاث التي أشرت اليها - بالتفصيل - في الفصل السابق ، وكذلك فإن الفنون الجزئية ترتب وتنظم في تسلسل ضروري مرتبط بتاريخ الفن (٣) ، لأنه اذا نظرنا الى كل فن على حدة ، سنجد أنه ينطوى على تطور مماثل ، وكل فن يخضع لصيرورة محاثية له ، بمعنى أنه لكل فن مرحلة تفتحه وازدهاره ، من حيث هو فن ، اذ تسبق هذه المرحلة مرحلة تهيئة وتحضير ، وتسبقها مرحلة أفول واضمحلال ، وهذا يعني أن الانتاج الفني بوصفه أعمالا منبثقة عن الروح ، يخضع للمراحل المنطقية التي تمر بها كل صورة من صور الفن ، ولهذا فلكل فن من الفنون بداية وتطور واكتمال وانحطاط (٤) . ويخضع ترتيب الفنون عند هيجل لمبدأ أساسي هو العلاقة بين الروح والمادة ، أو المضمون والشكل ، فلقد كانت المادة تغطي على الروح في الفن الرمزي ، ووقفت المادة والروح على مستوى واحد في صورة الفن الكلاسيكي ، ثم سيطر الروح وساد في الفن الرومانتيكي . وهذا المبدأ - نفسه - هو الذي يحكم تطور الفنون الجزئية ولذلك فإن أول فن يبدأ به هيجل هو فن العسارة Architecture بوصفه أقدم الفنون ، وأكثرها تعبيرا عن الصورة الرمزية للفن . ثم يتحدث هيجل عن فن النحت Sculpture بوصفه الفن الذي يعبر عن الصورة الكلاسيكية ، نتيجة لاتحاد الشكل والمضمون ، أما التصوير Painting والموسيقى Music والشعر Poetry فهي من الفنون الرومانتيكية ، لأنه يكاد ينمحي فيها الجانب المادي وتطغى الروح ، ولهذا فهي تلقب بالفنون الذاتية لحياة الروح ، ويمتبر الشعر أسنى الفنون ، لأنه لايعتمد على المادة الا لكي يشبى الى الروح والتعبير عنه .

وقبل أن يستطرد هيجل في شرح نسقه الميتافيزيقي في ترتيب الفنون ، فإنه يرد على الرأي الذي يزعم أن الفن قد بدأ بالبسيط Simple والطبيعي Natural فيبين أن الطبيعي (*) والبسيط يختلفان تماما عن

(٣) لهذا لجا كثير من الباحثين الى عرض تحليل هيجل لكل فن ضمن حديثه عن كل مرحلة من مراحل الفن ، انظر على سبيل المثال : كامنسكي Jack Kaminsky في كتابه Hegel on Art وكذلك نوكنس Knox .

Hegel : Aesthetics, Vol. II, 614.

(٤)

(*) سبق أن اوضحت استبعاد هيجل للجمال الطبيعي لأنه ليس من ابداع الروح انتساني .

تصور الفن للأعمال الإبداعية ، ولذلك فإن البدايات البسيطة والطبيعية -
التي نلتقي بها في التاريخ الانثروبولوجي للإنسان - لا تمت بصلة إلى الفن
والجمال ، وذلك لأن الجمال يحتاج منذ بداياته - من حيث هو عمل
فني - إلى مهارة متقدمة ، ويتطلب تجارب عديدة ، وتدريسا طويلا ،
والبساطة التي نلتقي بها في بعض الأعمال الفنية المعاصرة هي نتيجة
لتدريب طويل ، ولا يتم الوصول إليها إلا بعد توسطات عديدة ، أي بعد
أن يتوصل الفنان إلى الجوهرى ، ويستيعده التنوع والمبالغة ، ويركز على
أشياء بسيطة ومحددة (٥) . ولهذا لا يمكن اعتبار الأعمال البدائية أعمالا
فنية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، لأنها تحتوى على مضمون مجرد بشكل
أو بآخر ، ولأنها تفتقد إلى الأسلوب style ، وهو الذى يمثل الفن
الحقيقى ، فحين نقارن بين عمل فنى ما ، وبين عمل بدائى ، سنجد أن
الأول ينطوى على أسلوب ما ، سواء فى الموسيقى فى فن الشعر ، أو فى
استخدام الجسم البشرى فى التعبير فى فن النحت ، بينما نجد العمل
البدائى لا ينتج وفق أسلوب ما ، ولذلك تكثر فيه التفاصيل الثانوية ،
التي لا تبرز الجوهرى والكلى فى العمل الفنى ، ولهذا فإن الأعمال
البسيطة والطبيعية تمثل مرحلة ما قبل الفن ، بينما بداية الفن ارتبطت
باستيعاب الفنان لامكانيات المادة الوسيطة التي يصوغ من خلالها عمله
الفنى ، وبقصديّة الفنان فى أن يشف ويمن كل جزء فى العمل الفنى عن
فكره الكلى وروحه (٦) . وهذا ما يطلق عليه هيجل اسم « الأسلوب المثالى
الجميل المحض The Ideal, Purely Beautiful Style » وهذا ما سبق
أن أوضحته فى أثناء الحديث عن فكرة الجمال ، حين بينت رؤية هيجل
عن دور الفن فى إضفاء الطابع المثالى على الأشياء Idealization
أي التعبير عن الكلى والجوهرى . والمثال الذى يقدمه هيجل على ذلك
الفرق بين الأعمال البدائية والأعمال الفنية هو الفرق بين العمارة بمفهومها
البدائى ، التي تكثر من استخدام الكتل الضخمة ، وبين العمارة بمفهومها
الفنى ، التي تستخدم الكتل البسيطة والصغيرة وتؤدى إلى الشعور بعظم
الحجم أيضا . ويقوم العمل الفنى الحقيقى على أساس التوازن بين اكتفاء
العمل الفنى بذاته ، وبين توجيهه إلى الخارج ، بمعنى أن يكون مفهوما من
قبل الآخرين ، بينما لا نستطيع أن نفهم العمل البدائى دون أن يشرح
لنا صانعه الهدف منه .

Ibid : pp. 616-617.

(٥)

Hegel : op. cit., p. 615.

(٦)

ويمكن أن نتساءل : ما هو موقف هيجل من التصنيفات المختلفة (٢٢) التي قدمها الفلاسفة وعلماء الجمال للفنون ؟ ، والحقيقة ان هيجل قد ناقش التصنيفات المختلفة التي سبقته ، والتي كانت سسائنة ، وكما دة هيجل في مناقشة كثير من الاتجاهات ، قد لا يذكر اسم صاحب الاتجاه الذي يناقشه ، ولكن يمكن أن يفهم من السياق الذي يرد فيه ، فمثلا ينتقد تصنيف كانتل ولينسج ، ويرى هيجل أن التصنيف المسحج للفنون يجب أن ينبع من جوهر الأعماء الفنية نفسها (٧) ، لأن مضمون الفن واحد في جميع الحالات وهو الفكرة ، أو التعبير عن الحقيقة ، وهو بهذا يحدد موقفه من اتجاهين في تصنيف الفنون ، أولهما : الاتجاه الذي يرى أن الاختلاف بين الفنون يرجع الى الوسيط الحسي الذي يستخسه كل فن على حدة ، وبالتالي فإن الفنون تصنف طبقا للوسائط المادية التي تتجلى فيها الفكرة ذاتها ، وثانيهما : الاتجاه الذي يصنف الفنون طبقا للحواس التي تدرك هذه المادة ، على أساس أن طبيعة الأعمال الفنية هي طبيعة حسية ، بمعنى أن الأعمال الفنية يمكن ادراكها الا من

(٢٢) يختلف تصنيف هيجل للفنون وترتيبه لها عن التصنيفات التي نجدها في الفلسفة الآن وقد لم الجمال المعاصر ، لتصنيف كانتل - على سبيل المثال - يختلف عن تصنيف هيجل من حيث ترتيب الفنون ، وتطورها ، ومن حيث الأساس الذي يقوم عليه التصنيف ، فكانت يصيب الفنون على أساس وسائل التعبير ، وهي الكلمة والحركة والصوت ، فتوجد لديه ثلاثة مجموعات للفنون هي : فنون اللغة وتشمل البلاغة والشعر ، وفنون الحركة وهي الفنون التشكيلية مثل العمارة والنحت والتصوير وفن تنسيق البساتين وأخيرا فنون اللعب بالاحساسات وتشمل الموسيقى والفن التلوين ، ولهذا فإن مكانة الفنون تختلف تماما عن مكانتها في تصنيف هيجل ، أما التصنيفات المعاصرة فقد اختلفت عن الترتيب بالتفصيل ، وبذلك هذا الاتجاه في التصنيف ، ومن هذه التصنيفات المعاصرة ، تصنيف الهرمن للفنون ، واعتبرت على الحواس في تصنيف الفنون ، وهذا ما قد ناقشه هيجل بالتفصيل ، وبذلك هذا الاتجاه في التصنيف ، ومن هذه التصنيفات المعاصرة تصنيف نيدونسيل Nédoncelle وتصنيف سوريو Souriau ، ويقوم تصنيف نيدونسيل على أساس تنوع الاحساسات ، فيقول بوجود فنون لسية عقلية ، وأخرى سمعية وبصرية ، أما سوريو فإنه يرى أن الحواس قد تتداخل في تذوق الفن الواحد ، ولهذا فهو يقترح تصنيف الفنون على أساس الكيفيات الحسية الغالبية فيها ، فاللون يكون هو الصفة الغالبة في فن التصوير ، بينما الصوت هو الصفة الغالبة في الموسيقى ونلاحظ أن هذه التصنيفات وغيرها لا تركز الى أساس ميتافيزيقي ، بقدر ما تركز الى نظرة فاحصة الى الإبداعات الفنية ذاتها ، ومنهج هيجل في فلسفة الفن والجمال ، لا يقوم على أساس تأمل الأعمال الفنية واستنتاج سمات عامة للأن ، وإنما يقوم على أساس مفهومه لفكرة الجمال والفن ذاتها ، وهذا هو نفس موقف أفلاطون فهو لا يبدأ من الأشياء الجميلة ، وإنما من فكرة الجمال ذاتها ، ولزيد من التفاصيل حول تصنيف الفنون : انظر : د. أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ، ص ١٢٢ وما بعدها .

Hegel : op. cit., p. 621.

(٢٣)

خلال الحواس . ويتوقف هيجل عند الاتجاه الثانى بالمناقشة والتحليل ، فيتساءل : هل يمكن الاعتماد على الحواس كلها في تصنيف الفنون ، أم أنه يمكن استبعاد بعض الحواس (٨) ؟ ويرى هيجل أنه لا يمكن الاعتماد على الحواس كلها في فهم الأعمال الفنية ، لأنه يجب استبعاد اللمس والشم والذوق ، لأن هذه الحواس تبعده الإنسان عن استيعاب الفن ، لأنها من طبيعة مقاييرة لمفهوم الفن نفسه ، فاللمس Touch يدخل الذات في الفعل ، أى يجعل الذات الفردية تتدخل في علاقة حسية مع التفاصيل المختلفة ، والفن ليس شيئاً حسياً خالصاً ، وإنما الروح يظهر في الحسى ، ولذلك لا يمكن تصنيف الفنون على أساس حاسة اللمس . وكذلك يفلت حريته ، ويقيم مع أى موضوع يتعامل معه علاقات عملية وواقعية ، بل أنه يجرى الموضوع ويستهلكه ، ولهذا لا يمكن استخدام الذوق فى تنساول العمل الفني ، وإنما يمكن استخدامه فى تذوق الاطعمة واعدادها ، والتعرف على الصفات الكيميائية للأشياء ، والعمل الفني لا يمكن أن يخضع للذوق ، لأن العمل الفني لا يمكن أن يتجزأ ، ولا بد أن يحتفظ باستقلاله الموضوعى تجاه المتلقى ، ولا يمكن أن يستهلك (٩) وكذلك الشم Smell . لا يمكن أن يكون واسطة للإدراك الفني ، لأن الموضوعات الفنية لا تعرض نفسها لحاسة الشم ، لأن الموضوعات التى تشم هى التى تبخر مع الهواء الذى نستنشق . أما السمع Hearing والبصر Sight ، فهما الحاستان النظريتان التى يمكن أن يتم فهم العمل الفني من خلالهما ، ويضيف إليهما هيجل التمثل الحسى أو التصورات الحسية Sense-Perceptions والبصر يقيم مع الموضوعات علاقة نظرية خالصة ، من خلال الضوء أو النور Light ، الذى يترك للموضوعات حريتها ، ولا يستهلكها ، ولا يتعامل معها بشكل مادى مثل الحواس السابقة ، وكذلك السمع هو الحاسة النظرية الباقية ، ولكنه يقيض البصر ، فهو لا يدرك الأشياء فى المكان ، وإنما يدرك الأصوات المرتبطة بالزمان ، أى يتعامل مع الأصوات فحسب ، وهذه الأصوات هى ذبذبات الأجسام ، أى اهتزاز للموضوع دون أن تتحرك حاسة السمع بأى حركة إيجابية تجاه الموضوع الذى تدركه (١٠) وهكذا نلاحظ سيطرة الطابع الفكرى على البصر والسمع ، هذا الطابع الذى تظهر من خلاله الذاتية-الخالصة ، فالأذن تدرك روح الجسم المرن ، على

Ibid. : p. 621.

(٨).

Ibid. : p. 621.

(٩)

Ibid. : p. 622.

(١٠)

نفس النحو النظري الذي تدرك به العين اللون أو الشكل ، وبذلك تصوير الجوانب الداخلية به تلك القدرة التي تترد الصور المسموعة والمرئية الى الوعي ، حيث تتجمع فى مقولات عامة ، وبحيث تقوم بينها - عن طريق الخيال - علاقات ووحدة (١١) فالانسان يدرك عملا فنيا ما حين يقوم بتجميع أجزائه فى داخله ، بحيث يفهم العلاقات المختلفة من هذه الأجزاء فى إطار الوحدة التى يقوم بها التمثيل الحسى لأجزاء العمل الفنى . ويمكن من خلال هذا التصور الثلاثى - الذى يجمع البصر والسمع والتمثيل الحسى - تصنيف الفنون الى فنون تشكيلية وهى التى تنشئ مضمونها من خلال إعطائه شكلا ولونا موضوعيين ، ويمكن رؤيتهما خارجيا ، وإلى فنون صوتية مثل الموسيقى والشعر بوصفه فنا يعتمد على الألفاظ باعتبارها أصواتا تتيح ادراك الداخلية والحدس والعاطفة والتمثيل الروحى . ونقدم هيجل لهذا التصنيف يكمن فى أن هذا التصنيف لا ينبع من الفن ذاته ، وإنما يقتبس من أكثر جوانب الفن تجريدا (١٢) والتصنيف الذى يقترحه هيجل هو تصنيف ينبع من رؤيته الميتافيزيقية للفن ، الذى يعتمد على العلاقة بين الشكل والمضمون فى تمثيل الفكرة ، الذى سبق الإشارة إليه ، ولذلك فإن أشكال هذه العلاقة وتنوعها هى التى تقدم لنا تصنيفا للفنون . فالذى يخلق تعدد أشكال الفن وأنواعه هى العلاقة التى تنشأ بين الطبيعة الخارجية ، وبين النفس الانسانية ، التى يفصح المطلق - من خلالها - عن وجوده ، ولأنه من خلال هذه الذاتية يظهر التعدد ، وتظهر الفروق الفردية ، وتصبح النفس الانسانية هى العالم الكامل والمتعدد الأشكال للروح فى واقعه ، وهى العالم الذى يفصح فيه المطلق عن نفسه وإرادته . ولهذا فالفروق التى يتوزع فيها المضمون الكامل للفن تتوافق - جوهريا - فيما يتعلق بالتصميم أو التنفيذ مع ما كنا وصفناه تحت أسماء صورة الفن الرمزى والكلاسيكى والرومانتيكى . ولذلك تمثل الرمزية النمط الرئيسى للفن الذى مهمته تحويل المحيط الخارجى الموضوعى الى محيط فنى جميل للروح ، وبث المدلول العميق للروح فى هذا المحيط . أما المثال الكلاسيكى فهو - على العكس من المثال الرمزى - يمثل المطلق بما هو كذلك فى واقعه المستقل ، المرتكز الى ذاته بينما يعبر المثال الرومانتيكى عن ذاتية الروح والعاطفة فى لاتناهيها ، وفى خصوصيتها المتناهية أيضا .

وطبقا لهذا التصنيف الذى يقدمه هيجل ، الذى يقوم على أساس التطور المنطقى التاريخى للفن ، فإن هناك فنونا رمزية ، وأخرى

Ibid : p. 622.

(١١)

Ibid : p. 623.

(١٢)

كلاسيكية ، وثالثة رومانتيكية ، وطبقا لهذا الترتيب فاذ الفن الأول الذى يبدأ هيجل به ، هو فن العمارة ، لأن العمارة تمثل بدايات الفن ، حيث لم يكن الفن قد وجد بعد المواد المناسبة أو الأشكال الموافقة لتمثيل مضمونه الروحى ، مما يضطره الى أن يقبل نمط التمثيل الخارجى الصرف ، والمواد التى يستخدمها هذا الفن هى المواد الثقيلة الوزن ، التى تخضع لقوانين الثقل Law of Gravity أما الشكل فهو يعتمد بشكل أساسى على الجمع بصورة متناظرة Regularly ومتماثلة Symmetrically (*) بين تشكيلات الطبيعة الخارجية ، وتحقيق كلية Totality العمل الفنى مما يجعله انعكاسا محضا للروح (١٣) .

وبعد فن العمارة ، يأتى النحت بوصفه فنا كلاسيكيا ، يرتبط بمبوهه ومضمونه بالفردية الروحية التى تجد تعبيرها فى المظهر الجسماني المحايث للروح ، هذا المظهر الذى يمثل الفن فى شكل واقع فنى . ويستخدم النحت - أيضا - مواد ثقيلة فى كليتها المكانية مثل العمارة ، ولكنه لا يعطيها أشكالا عضوية طبقا لشروط الثقل ، وإنما يعطيها الشكل الذى يعبر عن الحياة الواقعية ، أو الواقع الحى الروح ، وهو شكل الهيئة الانسانية ، الممتلئة بالحياة ، ولكن دون أن تؤثر فيها تقلبات الأحداث والمنازعات والآلام التى تميز الجنس البشرى (١٤) .

وبعد العمارة والنحت ، يجمع هيجل الفنون التى تكون مهمتها اظهار الجوانب الباطنية الذاتية للروح ، وهذه الفنون هى التصوير والموسيقى والشعر بوصفها فنونا رومانتيكية . وفن التصوير ، يجعل من الهيئة الخارجية التعبير الكامل عن الباطنى ، وموضوع التصوير ليس هو الله بما هو كذلك ، أى كما هو موجود فى الوعى الانسانى (***) ، والوسيلة التى يستخدمها التصوير لتمثيل ذلك ، هى تصوير الأشياء الخارجية بشكل عام ، سواء تلك التى يجدها فى الطبيعة ، أو فى المظاهر البشرية ،

(*) سبق أن اشرت الى أن قوانين الجمال الطبيعى التى قد يستفيد منها الفن هى التناظر والتماثل والتجنية للقوانين Conformity to La. ، وهى تعتبر - تقريبا - نفس القوانين التى يستخدمها فن العمارة ، فالعمارة فى تصميمها العام للككل والأعمدة تعتمد على التماثل والتناظر ، والاستفادة من القوانين المختلفة للميكانيكا والمادة فى خلق الشكل المعمارى . انظر الفصل الثالث من هذا البحث .

Hegel : op. cit., p. 624.

(١٣)

Ibid : p. 624-625.

(١٤)

(***) ان الله بوصفه موضوعا مجردا لا يمكن تصويره .

وذلك بقدر ما تشف عن الروحي (١٥) ، وإذا كان النحت والعمارة يستخدمان الأبعاد الثلاثية للمكان ، فإن فن التصوير يستخدم بعددين من المكان هما الطول والعرض فقط ، ويستخدم فن التصوير الظاهر الحسي لظهور الجوانب الباطنية للروح ، ويستخدم الألوان في إبراز الدرجات المختلفة الداخلية . ويسعى التصوير الى خلق منظور داخلي خاص ، ولهذا فهو يجعل الضوء يتداخل في صميم العمل الفني ، وينبع من الداخل ، بدلا من الضوء الخارجي الذي يجعل ابداعات العمارة والنحت منظورة ، ولهذا فإن المادة الوسيطة في التصوير تملك نورا فكريا ، ملازما لها ، فهي تنير نفسها بنفسها ، وتحمل - أيضا - في داخلها عتمتها الخاصة ، ومن خلال اللون يستطيع المصور تحقيق وحدة الضوء والعتمة Light and Darkness وتناقلهما (١٦) ، وبعد التصوير نلتقي بالموسيقى ، والسمة الأساسية لها هي الاحساس المتجرد من الشكل ، الذي لا يظهر في الواقع الخارجي ، وإنما من خلال تشكيلات الأصوات المختلفة ، التي ما أن تظهر حتى تتلاشى . وبعد الرسم والموسيقى يأتي فن الكلمة وهو الشعر ، وهو الفن الحقيقي المطلق للروح الذي يظهر الروح ، لأن الكلمة هي مادة فن الشعر ، هي وحدها القادرة على أن تملك كل ما يعقله الوعي ، وأن تعبر عنه بجملة موضوعا للتمثيل ، والشعر - عند هيجل - هو أسبق وأغنى الفنون وأكثرها لا محدودية . والشعر لدى هيجل هو الفن الذي يعبر عن وحدة الفنون ، لأنه يكرر في دائرتي أنماط تمثل الفنون الأخرى ، فيستفيد من الصوت في الموسيقى ، ويستفيد من فن التصوير أيضا . وأنواع الشعر مستمدة من المضمون والشكل التي يستخدمها ، فالشعر الملحمي يظهر حين يضيف الشعر على مضمونه شكل الموضوعية ، والشعر الغنائي يمثل القيمة الذاتية ، ويستعين بالموسيقى كي ينفذ بصق الى النفس كي يمس الاحساس والشعور . والشعر الدرامي Dramatic هو الشعر الذي يحاول التعبير عن الجوانب الداخلية للواقع الموضوعي ، واستعين الشعر الدرامي بالموسيقى ، وتصاحبه حركات وتمثيل إيمائي Mimicry ورقصات Dances (١٧) .

ويرى هيجل أن هذه الفنون الخمسة هي التي تشكل النسيج المحدد والترابط للفن الواقعي والفعل ، ويستفيد هيجل الفنون الأخرى لأنها فنون ناقصة مثل هندسة الحدائق Gardening وهذا يعني أن

Ibid : p. 626.

(١٥)

Ibid : p. 626.

(١٦)

Ibid : p. 627.

(١٧)

هيجل لا ينفي وجود فنون أخرى غير الفنون الخمسة (١٨) ، ولكنه يرى أن هذه الفنون هي الفنون الرئيسية الأساسية التي يمكن أن تنشأ من خلالها فنونا أخرى هجنية ، أي تجمع بين فن وآخر ، مثل فن المسرح الذي يجمع بين الشعر الدرامي ، والموسيقى ، والتمثيل ، والديكور . ويرى هيجل أن هناك صعوبات كثيرة في تناول كل فن على حدة ، ومن هذه الصعوبات : أن الأعمال الإبداعية - في الفنون المختلفة - بلغت من الوفرة حدا من الصعب الإحاطة الشاملة به ، إلا بالنسبة للمتخصصين في كل فن على حدة ، ولذلك أصبح كل فن موضوعا لعلم خاص قائم به ، هذا بالإضافة إلى الجوانب التاريخية المرتبطة بنشأة كل فن من الفنون وتطوره ، لأن هناك - بالطبع - علاقة مباشرة ، بين أي فن والحضارة التي ينتمي إليها ، وينتج من خلالها ، ولذلك لابد من يتعرض لدراسة أي فن من الفنون الخمسة أن يكون عالما متبحرا في الفن الذي يدرسه ، وهيجل لا يدعي معرفته العميقة بكل الفنون ، وجوانبها المختلفة ، وإنما يعتبر نفسه مجرد مشاهد ، ولا يخفي من عرض آرائه في هذه الفنون ، سوى إبراز وجهة نظره الدامسة في كل فن ، وعلاقتها بفكرة الجمال ، وهذه هي مهمة فلسفة الفن التي تسعى إلى فهم المظاهر المختلفة للفنون وتفسيرها من خلال وجهة نظر فلسفية معينة ، (١٩) .

١ - العمارة Architecture

العمارة هي أسبق الفنون في ترتيب الوجود ، ولقد ارتبطت الأصول الأولى لفن العمارة بالمنفعة والحاجة التي يؤديها فن العمارة للإنسان ، وتمثل البدايات الأولى للعمارة (*) ، في الكوخ أو مسكن الإنسان ،

Ibid : p. 627.

(١٨)

Ibid : p. 629.

(١٩)

(*) أشار هيجل إلى المناقشات التي كانت دائرة في عصره حول ما إذا كانت العمارة بدأت بالبناء بالخشب أو بالبناء بالحجارة ، فيذهب فيثروفيوس Vitruvius (وهو عالم في العمارة ، روماني من القرن الأول قبل الميلاد له كتاب في عشرة مجلدات في فن العمارة ، أوضح فيه تاريخ العمارة ، ودلالاتها في عصره) - إلى أن البناء بالخشب كان أسبق من البناء بالحجارة ، وتكمن أهمية هذه المناقشات - من وجهة نظر هيجل - في أنها تبين أن الأشكال المعمارية تتنوع تبعا للمواد المستعملة ، ولأن الحجر يحتاج إلى تشكيل كي يمكن الاستفادة منه ، بينما للخشب والأشجار ذات طبيعة لطيفة . يمكن الاستفادة منها بشكل مباشر ، وقد اتبع ميرت Hirt هذا الرأي أيضا . أما عن علاقة هذه المناقشات بفلسفة هيجل ، فإن هيجل قد وظف هذه المناقشات بما يخدم فلسفته ، قبيح أن الابنية الحجرية هي ما تميز العمارة الرمزية والرومانتيكية ،

والمعبد كملاذ للاله وجماعة المؤمنين به . ونلاحظ أن هذه الأعمال المعمارية الأولى كانت تقام من أجل هدف معين ، أى لم بين الإنسان هذه الأشياء من أجل ذاتها ، وإنما لتلبية حاجة الإنسان الى المأوى ، وحاجته لمكان يتعبد فيه ، وهذه الحاجات لاتنبع من الفن ، وليس من شأنها ابداع أعمال فنية (٢٠) ، ولكن حين يظهر فى وسط هذا الطابع النفى للعمارة ، ميل الى صياغة أشكال معمارية يمكن أن تتصف بالجمال والفن ، فحينئذ يكون قد حدث انقسام بين الانسان وبين المحيط الذى تقدمه العمارة كوسيلة من أجل تلك الغاية الانسانية (٢١) ولذلك فالبداية الحقيقية لفن العمارة ، هى التى تتمثل فى الأبنية Building التى لها وجودها المستقل ، التى لاتستمد مدلولها من هدف أو حاجة خارجية ، بل تحملها فى ذاتها ، ويطلق هيجل على هذه العمارة اسم العمارة المستقلة Independent Architecture وهى عمارة لا يستطيع شكلها أن يعبر عن مدلولها الا على نحو رمزى ، لأنها تحقق شكلا رمزيا ، الغرض منه الايصاء بتمثل ما أو ايقاظه . ولهذا فحين يدرس هيجل مجمل فن العمارة وتقسيماته ، فانه يأخذ فى اعتباره الفروق الملازمة للشيء ذاته ، والتطور التاريخى لفن العمارة على حد سواء ، ولهذا فهو يتحدث فى البداية عن العمارة المستقلة أو الرمزية ، ثم يدرس بعد ذلك العمارة الكلاسيكية التى تصوغ الفردية الروحية لذاتها ، وتجرد - فى الوقت نفسه - العمارة من استقلالها ، وتهبط بها الى مستوى تكتفى معه بتشبيد محيط لا عضوى « Inorganic ، فتمثّل الفن لمدلولات روحية ، متحققة بدورها بصورة مستقلة عن هذا المحيط . ثم يدرس العمارة الرومانتيكية مثل العمارة القوطية التى تشيد المنازل والكنائس والقصور بهدف تلبية الحاجات الانسانية والدينية . ولكن رغم هذا التطور التاريخى لفن العمارة ، فان العمارة تبقى - بطايعها الاساسى - فنا رمزيا ، بشكل جوهرى ، رغم تعريضها للتأثيرات الكلاسيكية والرومانتيكية (٢٢)

بينما تمتاز العمارة الكلاسيكية بالابنية الخشبية ، رغم انها لجأت الى استخدام الحجارة ايضاً ، ولكن الخشب يلبي حاجاتها بسهولة أكثر .

Ibid : p. 631.

(٢٠)

Ibid : p. 632

(٢١)

Hegel : op. cit., p. 634.

(٢٢)

(١) العمارة الرمزية أو المستقلة :

Independent or Symbolic Architecture

ان الاهتمام الرئيسى للفن هو أن يجعل التصورات الموضوعية والأفكار العمامة قابلة للإدراك من قبل الجميع ، ولكن اذا كانت هذه التصورات والأفكار مجردة ومبهمة ، وليست متعينة بشكل حسي وواقعي ، فان الفنان / الانسان يلجأ الى وسيلة مجردة - هي الأخرى - لكي يتمكن من تمثيلها ، فيلجأ الى المادى الثقيل ليعطيه شكلا واضحا ، ولكنه ليس عينيا ولا روحيا . وفى مثل هذه الشروط تكون العلاقة بين الشكل والمضمون ذات طبيعة رمزية . فمثلا البناء الذى يكون الهدف الوحيد منه الكشف للآخرين عن مدلول عام ، يشكل رمزا - مكتفيا بذاته - لفكرة أساسية لها قيمة عامة ، ولهذا تهدف الهندسة المعمارية الى ايقاظ تمثلات عامة فى هذه المرحلة من العمارة الرمزية أو المستقلة (٢٢) .

وتوجد أمم كثيرة لم تعط لديانيتها وحاجاتها أكثر من التعبير المصارى ، وهذا ما نجوه لدى شعوب الشرق ، ولاسيما فى بابل والهند ومصر القديمة (*) ، الذين خلقوا إبداعات لاتزال باقية الى اليوم ، تعبّر عن هذا الطابع الرمزي ، وينبع المضمون الذى تطرحه الآثار المصارية الشرقية من تصورات عامة ، يتجمع حولها الأفراد والشعوب ، أو خلق رمز يربط بين الناس حول تمثلات دينية للشعوب . ولكن هذه التشكيلات الرمزية لاتلبث أن تتمايز ، فيتضح ويتحدد المضمون الرمزي لمدلولاتها أكثر فأكثر ، مما يخلق فروقا متزايدة بين الأشكال المعمارية ، وهذا ما نجده فى اختلاف الأعمدة Pillars والمسلات Obelisks ولذلك كلما زاد استقلال الأجزاء فى العمل المصارى الواحد ، أدى هذا الى نزوع العمارة الى التطور باتجاه النحت ، وإلى اتخاذ أشكال عضوية هي أشكال

ibid : pp. 635-636.

(٢٢)

(*) يرى هيجل أنه من الصعب دراسة تطور العمارة الشرقية ، بحيث تدرس اشكال المنزل وتطوره ، لأن العمارة الشرقية ، لا تقدم لنا أى مبدء يتيح لنا دراسة تطورها من خلاله ، وبحيث يمكن اكتشاف الرابطة التى تربط بين آثار هذه العمارة بعضها ببعض ، لأن المدلولات التى تقوم مقام المضمين - كما هو الحال فى النمط الرمزي بوجه عام - تبقى مجردة ومقتبسة من الطبيعية ، دون أن تترابط فيما بينها بوصفها انبثاقات لذات واحدة .

احيوانات والبيئة البشرية . ولكن من خلال اعطائها احجاما مفرطة الضخامة ، بمعنى مصاملة العناصر النحتية معاملة معمارية ومثال ذلك تقدمه تماثيل أبى الهول وممنون (*) ومن الآثار المعمارية الشرقية برج بابل Tower of Babyloptia فهذا البرج لا يخدم عرضا معيناً ، وهو بالتالى عمل فنى مستقل تماما ، يرمز الى فكرة وحدة الشعب الذى شيده ، (٢٤) ، وهو لا يعبر عن الحرم Holy (**) الا عن طريق الاشارة فى شكل خارجى صرف . هناك أيضا معبد يعل ^١ الذى تحدث عنه هيرودوتس ، فهو لم يكن معبدا وانما كان حرما precinct مقدسا ، وله شكل مربع يبلغ طول كل ضلع من أضلاعه اثنين فورلونغ Two Furlongs (وهو مقياس يونانى قديم ، يعادل ٦٠٠ قدم ، ويتراوح ما بين ١٤٧ ، ١٩٢ مترا) ، ولهذا المعبد ثمانية أبراج Eight Towers سبعة منها متشابهة ، بينما الثامن يختلف عنها ، ويرجح هيجل أن العدد سبعة يرمز الى الكواكب السبعة والأفلاك السبعة . وفى ميديا Media (***) كانت هناك مدن بنيت لأهداف رمزية ، مثل مدينة إكباتانا Ecbatana بأسوارها الدائرية السبعة المتحدة المركز ، وكل سور بلون مغاير لآلوان الأسوار الأخرى ، وفى الوسط توجد القلعة الملكية وكنوزها ، وهى ترمز - كما يقول فريدريك كرويزر Creuzer (١٧٧١ - ١٨٥٨) فى كتابه « الرموز والميثولوجيا لدى شعوب العصر القديم » الذى يعتمد عليه هيجل كثيرا - الى دوائر السماء والوانها السبعة وهى تلفت حول الشمس (٢٥) .

وفى هذه المرحلة من العمارة الرمزية توجد بعض الآثار المعمارية التى تقف فى منطقة وسطى بين العمارة والنحت ، مثل الأعمدة الفالوسية Phallic Columns التى تعبد طساقة التناسل الانجابية التى كانت

(*) ممنون Memmon اسم بطل اغريقى ، انتقد طروادة ، ولقى مصرعه على يد اخيل وقد اطلق هذا الاسم على أحد التماثيل الضخمة الموجودة فى مصر القديمة . وهناك أسطورة تقول : انه كلما ضربت اشعة الشمس تماثله اصدر أصواتا متناغمة انظر هيجل الترجمة الانجليزية ، ص ٦٣٧ - ٦٣٨ .

(٢٤) ستيين : فلسفة هيجل - للترجمة العربية ، ص ٦٢٨ وانظر هيجل ، ص ٦٣٩ .

(*) (*) يستخدم هيجل تعريف جوته للمحرم المقدس Holy بأنه المكان الذى يجمع النفوس ويعبر عن الرابطة الحميمة الجامعة بين البشر .

See : Hegel : op. cit., p. 638.

(*) (*) ميديا : مقاطعة فى شمال غرب ايران ، عاصمتها إكباتانا Ecbatana فيها عدد من الآثار يعود تاريخها الى القرن الثامن ق.م .

Hegel : op. cit., p. 640. (٢٥)

منتشرة في الهند ، وظهرت في آلهة الخصب الكبرى التي تبناها الاغريق أيضا (٢٦) . وفي الهند - بصورة خاصة - ظهرت أشكال معمارية في شكل أعضاء تناسلية تمجد عبادة القوة المبخبة ، وفي مصر أيضا ، نلتقى بالأشكال المعمارية التي تقف في حلقة وسطى بين العمارة والنحت . مثل المسلات Obelisks المصرية التي لم تشيد لتكون معابد أو مناسزل ، وإنما ابتكرت لذاتها ، لكي ترمز الى أشعة الشمس ، وتوجد أيضا تماثيل ممتون وأبو الهول ، وهى تماثيل أقرب الى العمارة منها الى النحت ، وهى أشكال غارقة في الرمزية ، لأن عدد تماثيل « أبي الهول » ، وتماثيل ممتون ، وترتيب الأعمدة والأروقة يماثل عند أيام السنة (٢٧) ويصف هيجل معبد الدير البحرى وصفا دقيقا من خلال ما ذكره هيرودتس عن مصر ، الذى استمد منه هيجل كثيرا من معلوماته عن الآثار المصرية ، هذا بالإضافة الى ما ذكره هيرت Hirt أيضا فى كتابه عن تاريخ العمارة لدى القدماء (*) وقد حدد هيجل صراحة ، المصادر المختلفة لمعلوماته عن العمارة الشرقية ، ولذلك فإن عدم فهم هيجل لبعض الآثار المصرية ، وحكمه المتحامل عليها كثيرا ، يرجع الى قلة المعلومات التى تلقاها ، بالإضافة الى عدم دقتها ، ولهذا كان هيجل يقع فيما سبق أن حذر منه ، وهو أن يبحث عن تأويل من عنده يفسر به هذه الآثار المعمارية ، والصحيح ، هو ألا يسقط تأويلاته على هذه الآثار ، مادامت معرفته بهما محدودة ، وإن أراد أن يفسرها ، فليفسرها وفقا لتصور ورؤية حضارتها الى العالم ، وليس وفقا لرؤيته هو ، ولذلك فهو يحاول فك الغاز هذه الآثار المصرية ، فيقول : « لم تبين هذه الآثار المعمارية المصرية ، لكى ترمز الى مشكلة محيرة تبحث عن حل أو مخرج ، بل لكى تمثل مسار الاجرام السماوية ، وتفسر الممرات داخل الأهرامات - وهو قبور - هجرات الروح المختلفة بعد الموت وتجوالها فى المكان » (٢٨) وتمثل الأهرام - التى يبنى قسم منها تحت الأرض وقسم فوقها - الانتقال من العمارة المستقلة الرمزية الى العمارة النفعيية الكلاسيكية ، وتعبّر الأهرام عن ولادة الروح الفردى العينى وصيرورته ، ولهذا فإن المصريين كانوا يحفظون الموتى ككيانات فردية ، لا يد أن يحال بينها وبين الأندثار والاضمحلال فى حضن الطبيعة ، عن طريق تحنيط الجسد ، الذى كان يمثل الفردية المباشرة والطبيعية (٢٩) . وقد بنى هذا

Ibid : p. 641.

(٢٦)

Ibid : pp. 642-643.

(٢٧)

Geschichte der Baukunst beiden Allen, Berlin, 1821.

Ibid : p. 645.

(٢٨)

Ibid : p. 650.

(٢٩)

التصور المصرى على أساس اعتقاد المصريين أن نفوس البشر خالدة لا تموت ، وكانوا يؤمنون بدوام الفردية الروحية بعد انفصالها عن الغلاف الجسماني ، ولهذا فإن الأهرام أماكن مقدسة لا يبد من الدفاع عنها ، وتحتوى العمارة المصرية على إبنية مستقلة رمزية ، أى منفذة لذاتها ، وتحتوى أيضا على عمارة ذات طابع نفعى لإيواء الموتى ، وقد استخدم فى الأهرامات الخط المستقيم وهو أنسب خط للعمارة ، والأشكال المستخدمة فيها هى أشكال مجردة ، لأن الشكل الخارجى للأهرام هو شكل مجرد وعقلى وليس عضويا ، وتهيمن عليه الزاوية القائمة ، كما هو الحال فى المنزل (*) وقد تطورت العمارة فظهرت أشكال عقلانية خاصة تسيطر عليها الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة والمساخنة المسطحة ، وقد أدى هذا الى ظهور العمارة النفعية ، وقد تولدت العمارة الكلاسيكية من التقاد الأسلوب العقلانى والأسلوب العضوى فى العمارة .

(ب) العمارة الكلاسيكية :

تجمع العمارة الكلاسيكية بين خدمة أغراض الانسان فى إقامة محراب لتماثيل الاله ، يكون مكانا لاجتماع الناس للعبادة وبين إقامة عمل فنى جميل ، بمعنى أن الانسان يقدم فى العمارة الكلاسيكية عملا فنيا وفى نفس الوقت يستخدمه فى محيطه المباشر . ولهذا تتميز العمارة الكلاسيكية عن العمارة الرمزية ذات الطابع المستقل عن المنفعة ، ولذلك فإن الفنان المعمارى الكلاسيكى لا يسمح باطلاق العنان لخياله ، كما هو الحال فى العمارة الرمزية والرومانتيكية ، وإنما يحرص الفنان على التكيف مع هدف محدد ، ويراعى عند تصميمه المبني معين أن يكون ملائما للهدف الذى بنى من أجله ، ولقد كان الشاغل الأول للعمارة الاغريقية هو بناء مبان عامة من معابد وأعمدة Pillars وأماكن للإقامة والتبزة ، وكانت المساكن الخاصة فى غاية البساطة ، وهى نمط أساسى فى العمارة الكلاسيكية ، وتبدو العمارة الكلاسيكية أكثر حرية من العمارة الرمزية ، لأن العمارة

(*) يرى هيجل أن الكهف أسبق فى الظهور التاريخى من الكوخ أو المنزل المشيد من خلال ، لأن الكهف ينطوى على تعميق وجهر فحسب ، بينما كل من الكوخ والمنزل يتطلب تصورا مسبقا يسعى الانسان الى تنفيذه فى الواقع ، والكهف يكتفى بما هو موجود فى الأصل ، ولهذا فهو لا ينطوى على حرية كالتي ينطوى عليها البناء فى الهواء الطلق ، ولكن اذا تأملنا السرانيب والكهوف سنجد أنها تنطوى على كثير من السمات المعمارية الموجودة للإنية فوق سطح الأرض ، ولهذا هى تمتلك طابعا رمزيا حقا مثل كهف متيرا Mithas (وهو كبير الآلهة عند الفرس وقامت حوله عبادة سرية فى اليونان والامبراطورية الرومانية) حيث تحتوى على قباب وارقة ترمز الى مسار الافلاك السماوية .

See : Hegel : Aesthetics, Vol. II. p. 649.

الرمزية كانت تستعير أشكالها من الطبيعة العضوية ، وأكثر حرية أيضا من النحت الذى يتقيد بالشروط العامة للشكل البشرى ، ولذلك تجد العمارة الكلاسيكية مضمونها فى أهداف روحية ، وتعطيه شكلا تبتكره ملكة الفهم البشرى ، بصرف النظر عن كل نموذج مباشر وبصورة مستقلة عنه ، ولكن الحرية هنا نسبية وليست مطلقة ولا تتحرك الا فى مجال محدود (٣٠) . والسمات الأساسية للعمارة الكلاسيكية تظهر فى بناء المنزل ، فتتضح فى طول البناء وعرضه وارتفاعه ، وفى النسب بين ارتفاع الأعمدة وسمكها ، وكذلك فيما يتعلق بعدد الأعمدة Columns والفواصل Intervals فيما بينها ، وبطبيعة الزخرفة Decoration وتنوعها أو بساطتها ، وقد عرف القدماء كيف يهتدون الى هذه النسب (*) والانسجام فيما بينها بالفريزة (٣١) وتتحدد الأشكال المعمارية الكلاسيكية فى المعبد والمنزل وأشكالهما الخاصة التى تعتمد على الأعمدة ، لأن المنزل يتكون من الناحية الميكانيكية الصرف من كتل حاملة *Masses Carrying Load* وكتل محمولة *Carried* ، ويقدم هيجل دراسة هندسية لهذين الجانبين ، لكى يبين السمات العامة التى تميز العمارة الكلاسيكية . وتعتبر الكتل الحاملة هى أهم ما يميز البناء الكلاسيكى ، الذى كان فيه الأول بناء ركائز يعطيها شكل الأعمدة ، ويرتكز السقف على الأعمدة ، ويضغط عليها ضغطا متائلا . ويمكن للسقف أن يكون بزاوية قائمة أو بزاوية حادة ومنفرجة ، وفى البلاد الحارة التى لا ينزل فيها المطر يكون السطح مستقيما ، بينما يكون السطح مائلا فى البلاد المطيرة ، والمبادئ القديمة تستخدم السقف الذى يتكون من سطحين ، يشكل أحدهما زاوية منفرجة ، ومثل هذا الانجاز يستجيب تماما لمقتضيات الجمال ، لأن السقف المسطح يشعرنا أن هذا البناء يمكن البناء عليه ، مهما كان عالى الارتفاع ، بينما السقف المائل يدل على أن البناء قد انتهى ، ولعل هذا هو السبب أيضا فى إعجابنا بالأهرامات بوصفها أسطحا مائلة (٣٢) .

Hegel : op. cit., p. 661.

(٣٠)

(*) أشار هيجل الى معنى عبارة شليخل أن العمارة « موسيقى متحركة » ، لكى يربط بين العمارة والموسيقى على أساس تناغم العلاقات التى تقبل ردها الى أعداد . وبالتالي من السهل ادراكها وفهمها فى سماتها الأساسية فمثلا يشبه هيجل قاعدة العمود ، وتاجه ببداية العمل الموسيقى ونهايته ، وقد استخدم شلنج (١٧٧٥ - ١٨٥٤) هذه العبارة أيضا فى محاضراته فى فلسفة الفن حيث قال *The Architecture Frozen Music*. See : Hegel : op. cit., p. 662.

Ibid : p. 663.

(٣١)

Ibid : p. 662.

(٣٢)

أما البناء البدائي فكان يستخدم - أساسا - أربعة أعمدة ، والجزء
 الخالي بينها تقام فيه انصاف أعمدة (وقد أوضح هذا فيثروقيوس
 Vitruvius وهيرت في كتابه : مبادئ فن العمارة لدى الاغريق .
 (برلين ١٨٠٨) Architecture on Greek Principles وقد حذر
 جوته في مقال له بعنوان حول العمارة الألمانية (١٧٧٣)
 on German Architectuse من الاسراف في استخدام الأعمدة ، رغم أنه لم ينكر
 جماله ، ولذلك كان ينكر على عمارة القرون الوسطى والأزمنة الحديثة ،
 انها لم تستخدم العمود في بناء المساكن ، لان البيوت أصبحت تقام من
 خلال أركان أربعة وليس من خلال الأعمدة ، وقد أخذ هيجل وجهة نظره
 جوته Goethe ، بأننا اذا أصررنا على قيام العمود فلابد أن يكون مستغلا
 عن الحائط ، وأن يكون أمامه ، ذلك مثل العمود المربع الذي تستخدمه
 العمارة الحديثة ونجد في العمارة الاغريقية الرواق هذا
 وهو عبارة عن بناء من الأعمدة الأربعة ، مكشوف دون أن يكون له جدران ،
 وكانت تبني فيه التماثيل ، ولذلك فان العمارة الكلاسيكية لا حاجة بها الى
 الجدران كركائز ، وانما تعتمد على الأعمدة (٣٤) * ويعتبر المعبد الكلاسيكي
 صورة جمالية تراعى التناغم في العلاقات والنسب الارتفاع والعرض
 والارتفاع ، بحيث يبدو كل عنصر من العناصر السابقة متسقا مع الآخر ،
 ولهذا كان الاغريق يبعثوا عن الزخرفة الدقيقة التي يمكن أن تطمس
 الوحدة الكلية المشتركة للبناء ككل (*) مثل معبد أثينا Athene
 نرى الأعمدة الثمانية في أثينا ، ومعبد زيوس الأولمبي Olympian Zeus
 وتبين هذه المعابد كيفية استخدام الاغريق للأعمدة في تحديد المبنى وليس
 للتحويط ، وتتيح الأعمدة أن يكون الناس في مواجهة الهواء الطلق
 مباشرة ، وحتى المباني التي كان بها جدار ، كان يتم الحرص على أن تكون
 العين منفتحة على الخارج ، وهكذا تتبدى المعابد في بساطتها محبة الى
 النفس ، لأن البناء قد بنى من أجل حركة دائمة وانتقال حر ، وبحيث
 لا يكون مكانا ينعزل فيه الناس عن العالم الخارجى ولهذا فان الأساليب

Ibid : p. 672.

(٣٣)

Ibid : p. 673.

(٣٤)

(*) استخدم هيجل الالفاظ والمصطلحات اليونانية الخاصة بالعمارة لدى الاغريق

في وصف المعبد ، فالمجرة الرئيسية (ناوس) Naos ، والدمليز (بروناس)

Ibid : p. 675.

Ponaoa والخلفية (اوبيسترمونوس)

المختلفة للعمارة الكلاسيكية تظهر في الفروق الأساسية القائمة بين كل أسلوب في استخدام الأعمدة (٣٥) .

والأساليب المعروفة في العمارة الكلاسيكية هي الأسلوب الأيوني Ionic والدوري Doric والكورنثي Corinthian ، ويعتبر الأسلوب الدوري هو أقرب الأساليب إلى العمارة البدائية الخشبية . ولهذا يتميز بالثقل في الأشكال ، ولهذا يتميز بالثقل في الأشكال ، والثبات والمتانة التابعين للوزن ، ولذلك نجد الأعمدة - في الأسلوب الدوري - أعرض وأخفض في الارتفاع ، وفي أقدم عهدا كان ارتفاع العمود لا يتجاوز ستة أضعاف القطر السفلي للعمود ، ويظهر هذا الأسلوب في معابد باستوم Paestum (*) وفي زمن لا حق ، أصبحوا يزيدون في ارتفاع الأعمدة طويلا إلى سبعة أضعاف القطر ، والمسافة بين الأعمدة تبلغ ضعف سمك العمود (٣٦) . أما الأسلوب الأيوني Ionic فهو يتسم بمزيد من المرونة والرشاقة ، دون أن يتخلل عن البساطة ، وارتفاع الأعمدة - في هذا الأسلوب - يبدأ من سبعة إلى عشرة أضعاف القطر السفلي للعمود ، وإذا كانت المسافة بين الأعمدة ثلاثة أقطار ، فلا بد أن يكون ارتفاعها معادلا ثمانية أقطار ، ويتميز العمود الأيوني بأنه لا يرتكز مباشرة إلى أساس البناء ، بل تكون له قاعدة ذات عدة أجزاء . أما العمارة الكورنثية Corinthian فهي تقوم على نفس الأساس الذي تقوم عليه العمارة الأيونية ، ولكنها تتميز عنها بالزخرفة ، ويزيد العمود الكورنثي في الارتفاع عن العمود الأيوني (٣٧) .

يتناول هيجل - بعد ذلك - العمارة الرومانية بوصفها تشغل موقعا وسطا بين العمارة الإغريقية والعمارة المسيحية في استخدام القوس المنحرف Arch (*) والمقعد Vaults ، وبين أن الطابع العام للعمارة الرومانية يختلف تماما عن العمارة الإغريقية ، وذلك لأن الإغريق كانوا ينشدون أهدافا نفعية في أبنيتهم ، وكانوا يسعون إلى الكمال

(٣٥) مرجع سابق :

(*) مدينة من مدن إيطاليا القديمة على خليج سالرنو ، فيها معابد إغريقية تعد نموذجا للطراز الدوري .

Ibid : p. 678. (٣٦)

Ibid : p. 689. (٣٧)

(*) يقال إن المبتكر للقوس والمقعد Arch and Vault في البناء هو ديموقريطس الفيلسوف الإغريقي (نحو ٤٦٠ - ٣٧٠ ق.م) ، وقد ذكر هذا سنيكا في الرسالة التسعين من رسائل (٤ ق. ٣ - ٦٥ بعد الميلاد) .
See : Hegel : oo. cit., p. 681.

الفنى الذى يتحقق فى بساطة البناء وخفته ، أما الرومان فكانوا على العكس من ذلك ، يسبقون على ابنتهم قدرا أكبر من البذخ والزخرفة ، وقدر أقل من الرشاقة . ولذلك كانت تظهر الزخرفة المبالغ فيها فى مبانيهم العامة والخاصة ، وقد قلد الايطاليون والفرنسيون فى بنائهم نمط العمارة الرومانية واعتبروها نموذجا يحتذى به ، ما الألمان فاعتبروا العمارة الاغريقية هى النموذج الذى ينبغى تقليده (٣٨) .

(ج) العمارة الرومانتيكية :

تتمثل العمارة الرومانتيكية فى الكنائس القوطية Gothic وفى البيت المعزول عن الخارج ، الذى يعبر عن الروح المسيحية الذى ينفطوى على ذاته ، ولذلك نجد الكنيسة القومية عبارة عن نطاق يلم شمل الجماعة المسيحية فى داخله لتخلو الى ذاتها ، وتستغرق فى التأمل وتتسامى فوق التناهى ، وهذا التسامى Elevation هو الذى يسبغ على بيت الله طابعه الحقيقى ، ويصبح للعمارة مدلول يبعد بها عما هو نفعى محض ، ولذلك فإن الشعور الذى يولده المعمار القوطى هو الانفصال عن العالم الخارجى ، والتحرر من الطبيعة الخارجية ، ولذلك لا يصل أى شىء الى الداخل ، حتى أشعة الشمس لا تصل الا بعد أن تمر عبر الزجاج الملون (٣٩) . وعلى العكس من هذا نجد العمارة الاغريقية التى تحرص على التواصل مع الطبيعة الخارجية ، ولذلك لا نجد الجدران التى تفصل الداخل عن الخارج ، وانما نجد الأعمدة فقط ، التى تجعل من فى الداخل مفتوحا على الخارج . وبناء على هذا فإن شكل العمارة القوطية يعبر عن الاختلاء بالنفس ، والتسامى بها من خلال العبادة ، ومن خلال التحرر من الخارج ، وتؤلف الأبراج Towers التشكيل الخارجى الأكثر استقلالا ، وتمثل أعلى ذرى المبنى ، وتستخدم الأبراج كقباب Belfries للأجراس ، على اعتبار أن رنين الأجراس يؤلف جزء أساسيا من القداس المسيحى (٤٠) . فهذه الأصوات البسيطة ، والا محددة تشبكل نداء احتفاليا ، موجها الى النفس من الخارج ، وكأنها يدعوها الى التهيو للاختلاء الحقيقى الذى ينتظرها . وتلعب الزخرفة فى العمارة القوطية دورا كبيرا ، فهى تضيف على الأجزاء حجما يبدو أكبر مما هى عليه ، وتستخدم أشكالا تنزع نحو الأعلى ، مثل الأقواس المنحرفة ،

Ibid : pp. 682-183.

(٣٨)

Ibid : p. 685.

(٣٩)

Ibid : p. 686.

(٤٠)

والدعائم ، والمثلثات المتساوية الساقين ، ونتيجة لهذا تتحطم الوحدة البسيطة للكتل الكبيرة ، وتتجزأ الى عدد كبير من التفاصيل الخاصة والمتناهية (٤١) ويميز هيجل بين العمارة القوطية التي تطورت في القرن الثالث عشر (*) ، وبين العمارة ما قبل القوطية أى العمارة التي جاءت مباشرة بعد العمارة الرومانية ، واستقت منها مصدرها ، وتأثرت بالعمارة الكلاسيكية والرومانية .

وبالتوازي مع تطور العمارة الدينية المتمثلة في الكنائس ، تطورت أيضا العمارة الدنيوية التي أخذت طابع المحاكاة للأبنية الدينية ، وعدلت فيها بحيث تتكيف مع أهدافها الخاصة ، وفيما عدا الانسجام العام بين الأشكال والنسب ، فإن الفن اقتصر دوره على زخرفة الواجهات ، والأبواب والمداخل والأبراج ، وحافظ على مبدأ التفعية الذي كان المبدأ العام للبناء كله ، وفي العصر الوسيط كان النمط الرئيسى للمسكن المدني هو نمط المساكن المحصنة المبنية عند سفح تل أو على قمة جبل ، فالبيوت كانت تتميز بالمتانة والأمان ، وكان دور الفن يقتصر على الزخرفة فقط (٤٢) .

وقد أشار هيجل الى العلاقة التي قد تبدو ظاهرة بين العمارة الاسلامية ، والعمارة القوطية ، لأنه يرى أن هناك فروقا جوهرية تفصل بينهما ، لأن ما يميز العمارة العربية في العصر الوسيط ، ليس القوس المنحرف ، وإنما الشكل المسمى حدوة الحصان *Pointed Arches* بالإضافة الى أن المباني العربية - المكروسة لمباداة مغايرة للتصور المسيحي - تتسم بضيق وبلغ شرقيين ، وبكثرة الزخارف المقتبسة أشكالها من عالم النبات ، والزخرفة التي تجمع بين الأشكال الرومانية والقرون الوسطى (٤٣) والحقيقة أن ملاحظة هيجل عن العمارة الاسلامية ليست في محلها ، لأن العمارة الاسلامية كانت تتميز بوحدة الطابع ، والبساطة في البناء بحيث يعبر عن روح الاسلام ، ولقد كانت « العمارة الاسلامية هي

Ibid : pp. 695-698.

(٤١)

(*) تنتسب العمارة القوطية الى الشعب اللوطى الذى ينقسم الى فرعين كبيرين هما الاسترافوط والفينيقوط ، والاسترافوط شعب جرمانى ، زحف من موطنه على ضفاف الادناوب الى ايطاليا ، وأقام مملكة دمرها جوستينيانوس سنة ٥٥٢ م ، ويطلق الدارسون على هذه العمارة الألائية أو الجممانية ، وتوجد اثار قديمة لهذه العمارة في اسبانيا .

Ibid : p. 698.

(٤٢)

Ibid : p. 693.

(٤٣)

الفن الجامع لجميع الفنون الاسلامية ، فالمسجد بأشكاله المختلفة يعبر عن عنصر التوحيد في الابداع الجمالى الاسلامى (٤٤) ، وقد تأثرت العمارة الاسلامية بالبيئة المحيطة بها ، فاذا كان الصحن المكشوف للمسجد يناسب البلاد غير المطرة ، فان المسلمين - فى عمارتهم - استفادوا من العمارة البيزنطية والقوطية ، لكنهم لم ينقلوها كما هى . « فحين شاء المسلمون أن يضيفوا سقفا الى المسجد جعلوه فى شكل القبة رمزا للسماء ، فأقاموها على الجزء الواقع أمام القبلة مباشرة .. غير أن المعمارين المسلمين لجأوا الى القبة الساسانية ذات الخناصر المعقودة الى أعلى (٤٥) ، وهناك أوجه تشابه بين الكنيسة القوطية والمسجد الاسلامى ، فمثلا تمثل الكنائس من الداخل بالأقنية الأسطوانية المتتالية التى تحاكي قمم الأشجار . ويحاكي الجامع بأعمدته صوار النخيل ، فيبدو غاية متفتحة لا يكتنفها سر ولا غموض » (٤٦) ، وهذا يبين أن تصميم الجامع هو النموذج الذى يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الاسلام بصفه دينا أصيلا له شخصيته المتميزة .

وبعد أن ينتهى هيجل من « فن العمارة » ، فانه يشير اشارة سريعة الى فن الحدائق Horticuture الذى يخلق الروح محيطا طبيعيا ، ويحاول تحويل المنظر الطبيعى بحيث يخضع لتناول معمارى بحيث يكون متناغما مع سائر البناء ، ومثال ذلك حديقة سان سوسى Sans Souci (*) ولا بد أنه نميز - فى فن الحدائق - بين العنصر التصويرى (التشكيلى) ، والعنصر المعمارى فالحديقة ليست ابداعا معماريا بمعنى الكلمة ، وليست بناء مشيدا بأشياء طبيعية ، وانما هى نتاج مجهود تصويرى ، يدع الأشياء فى حالتها الطبيعية الكبيرة والحررة ، بحيث يؤلف منها منظرا متكاملا يبهجنا ، ولقد حقق فن الحدائق الكمال لدى الصينيين والمغول والفرس ، بوصفه محاكاة للطبيعة ، ولقد تحقق المبدأ المعمارى فى فن الحدائق الفرنسى ، لأن الحدائق الفرنسية المنظمة تتألف من ممرات طويلة متناظرة Regularity ، تحفها الأشجار من الجانبين (٤٧) .

(٤٤) د. شاكر مصطفى : الوحدة فى الفن الاسلامى ، مجلة الفن المعاصر ، العدد الاول ، خريف ١٩٨٦ ، القاهرة ، ص ١٠٨ .

(٤٥) ثروت عكاشة : القيم الجمالية فى العمارة الاسلامية ، عالم الفن ، الكويت ، سبتمبر ١٩٨٤ ، ص ١٧٤ - ١٧٥ .

(٤٦) المرجع السابق ، ص ١٧٥ .

(*) سان موسى : قصر ملكى قرب بوتسدام ، بناء كنويسلدورف لفرديريك الثانى سنة ١٧٤٥ .

liegel : op. cit., pp. 699-700.

(٤٧)

يعبر فن النحت عن عودة الروح الى ذاته ، والانسحاب من الطبيعة اللاعضوية المرتبطة بقوانين الثقل Gravity ، التي تسعى العمارة الى التعبير من خلالها عن الروح ، واذا كانت المادة الجامدة فى العمارة شديدة الجمود Grass ، فان المادة التي يستعملها النحت هي المادة العضوية التي تحكمها قوانين الحياة وذاتيتها الداخلية الخاصة ، وبصفة خاصة المادة الضوية على هيئة الشكل البشرى ، ولهذا يتحرر الشكل النحتى من التحديد المعمارى الذى يقدم للروح طبيعة ومحيط خارجيين ، وعلى الرغم من هذا ، فان هناك صلة وثيقة بين النحت والعمارة ، لأن من المستحيل صنع تمثال دون أن نهتم بالموضع الذى سوف يشغله (٤٨) . و « الشكل البشرى يؤلف مركز النحت ، لأن الجسم البشرى هو التجسيد المادى الكافى للتعبير عن الروح ، بمعنى أنه يتجاوز أى شكل حسى خالص ، لأن الروح كامنة هنا فى الشكل » (٤٩) . ولهذا فان الشكل والمضمون يوجدان فى وحدة وتوازن كامل ولذلك ، فان النحت هو فن كلاسيكى فى الأساس .

المضمون الجوهرى للنحت The Essential Content of Sculpture

يحقق النحت ابداعاته من خلال المادة التى تعتمد على المكان فى تحركها العام ، ولا يستخدم من خصائصها سوى الأبعاد المكانية العامة ، وتماثل هذه الأبعاد مع موضوعية الروح ، الذى لم يكن قد تمايز عن جوهره ، وعن وجوده فى الـ « هنا » الجسمانى ، والمهمة التى تقع على عاتق النحت فى تمثيل الالهى بما هو كذلك ، فى سكونه وتساميه اللامتناهين ، خارج نطاق الزمن ، أى الالهى الذى يتمتع باستقرار تام ، وليس له شخصية ذاتية ، ولذلك فهو غير ملزم بالاختيار بين عدة أفعال ، أو المفاضلة بين عدة أوضاع (٥٠) ، ان النحت الذى يستمد مضمونه من الروح الموضوعى لا يجوز له أن يتخذ موضوعات له سوى تلك التى يمكن التعبير عنها من خلال أبعاد المكان الثلاثة ، لأنه لو حاول النحت أن يعبر عن الموضوعات غير القابلة للتمثيل عن طريق هذه الأبعاد ، فانه يجد نفسه أمام مضمون يعجز بحكم المواد التى يستخدمها عن تمثيله والتعبير عنه

Ibid : p. 701.

(٤٨)

(٤٩) ستين : لفلسفة هيغل : الترجمة العربية ، ص ٦٤٢ .

Hegel : op. cit., p. 710.

(٥٠)

بصورة مطابقة . وإذا كان المنزل يؤلف - فى العمارة - الهيكل العظمى التشريحي ، الذى صاغه فن العمارة ، وارتقى به الى مستوى الكمال ، فان الهيئة البشرية هى التى تقدم للنحت النموذج الأساسى لإبداعاته . وتتميز الهيئة البشرية عن الهيئة الحيوانية بأنها ذات طابع روحى ، ولذلك فان الجسم البشرى ليس موضوعا طبيعيا محضا ، وإنما وظيفته أن يمثل بأشكاله وبنيته الحياة الحسية والطبيعية للروح ، مع تمايزه فى الوقت نفسه ، من حيث هو تعبير عن داخلية من نوع أرفع وأرقى من الجسم الحيوانى ، رغم تشابه الجسم الحيوانى مع الجسم الإنسانى (٥١) ، والصورة البشرية The Human Form لا تعبر عن الروح بصورة عامة فقط ، بل ان الجوانب الباطنية للروح تنعكس فى جميع تفاصيل النموذج ، وجميع خصائصه ، وفى ملامحه ، وفى مسلك الجسم ووقفته (*) ولكى يعبر النحت عن المضمون الجوهرى للروح ، فلا بد أن يستبعد الفنان كل المظاهر الخصوصية للمعارضة والجزئية ، لأن المضمون المطابق للنحت يتنافى معها ، ولهذا يسعى العمل النحتى The Work of Sculpture الى تمثيل الجانب الدائم والعام ، والخاضع لقوانين ثابتة من الجسم البشرى ، وهو يقدم الشكل الفردى من خلال ربطه بأوثق الروابط ، وعلى الفنان أن يستبعد السمات Mien الخاصة بالإنسان من وجهة نظر علم الفراسة Physiognomy (ينطوى التعبير الفراسى على العديد من الفروق بين الأشخاص ، التى تظهر فى الوجه ، وتنم عن موقف ما ، مثل : ابتسامة مفاجئة ، وبريق خاطف فى العينين ، والقم والعين هما اللذان يدلان من هذا المنظور على أكبر قدر من الحركة ، ويشيران أنهما الأقدر على أن يعكسا أبسط خلجة من خلجات النفس ، وأن يجعلاهما منظورة ، وهذا كله يناسب فن التصوير أكثر ، بينما النحت يركز على السمات الدائمة للتعبير الروحى) . ورغم أن فن النحت يستبعد كل ما هو عارض ومتقلب فى الأشكال الانسانية ، الا أنه يحاول أن

Ibid : p. 714.

(٥١)

(*) يشير هيجل الى بعض المحاولات التى تحاول أن تثبت العلاقات التى يمكن أن تقدم بين الروح والجسم ، أو بين طباع الشخصية وصورة الجسد ، مثل علم تمييز الأمراض Pathognomy وعلم الفراسة Physiognomy ويرى هيجل أن الفراسة هى وحدها التى يمكن أن يكون لها قدر كبير من الأهمية ، على اعتبار أنها تدرس الكيفية التى تتجلى بها أهواء وعواطف محددة فى أعضاء محددة من الجسم أيضا ، رغم عدم نقتها ، ويشير فى هذا الى حال Gall (١٧٥٨ - ١٨٢٨) ، وهو طبيب ألمانى ، مؤسس علم فراسة الدماغ . أما علم تمييز الأمراض ، فلم يستند منه فن النحت ، لأنه لا يستطيع أن ينقل رجفات اليد والجسم والشفاه على سبيل المثال فى ساعات الغضب ، لان الإبداعات النحتية ثابتة .

See : Hegel : op. cit., pp. 715-716.

يضمنى - فى الوقت نفسه - على الشكل درجة معينة من الفردية الجوهرية Substantive Individuality (٥٢) ، وهكذا يتبين لنا أن النحت هو الفن الذى يستطيع أن يقم التوافق التام بين الخارج والداخل ، ولهذا ينظر هيجل الى النحت بوصفه الفن الذى يجسد المثال الكلاسيكى ، ولذلك فهو يحتل مكانا مركزيا فى نمط الفن الكلاسيكى ، ولقد كان الاغريق يملكون أعلى درجة من هذا الحس التشكيلى الأمثل فى تصورهم للالهى والبشرى ، وقد ساعدنا النحت الاغريقى فى فهم الشعراء والخطباء والمؤرخين والفلاسفة ، لأنه يمثل التوافق الحقيقى بين الداخل والخارج ، ولذلك كان العصر النهبى للنحت الاغريقى يعاصر أهم فترة فى التاريخ اليونانى القديم ، فمثلا نجده فيدياس Phidias (*) يعاصر بيركليس Pericles .

- مثال النحت The Idea of Sculpture

هناك فكرة يكررها هيجل باستمرار ، وهى « أن الفن الكامل ، يسبقه بالضرورة الفن الناقص » (٥٣) ، بمعنى أن أى فن من الفنون لا يصل الى ذروة اكتماله مرة واحدة ، وإنما تسبقه - دوما - محاولات ناقصة تمهد لهذا الفن ، والمرحلة التى مهدت الى الوصول الى ذروة اكتمال فن النحت ، هى المرحلة الرمزية (لاحظ أيضا أن المرحلة الرمزية فى تاريخ الفن عند هيجل مرتبطة بالحديث عن بدايات الفن ، وليس اكتماله ، لأنه يرى أن رمزية الفن هى علامة على عدم اكتماله ، ولذلك فإن محاولات الأطفال فى التشكيل بالصلصال أو الرسم ، هى محض رموز لأنها تلمح الى الموضوع الحى المطلوب تمثيله ، وفى كثير من الأحيان ، لا يرتبط لدى الأطفال بمدلولة وواقعه) ، ولهذا فإن النحت تسبقه - أيضا - مرحلة رمزية ، وليس النحت فنا رمزيا ، كما يتمثل فى العمارة التى بلغت أوج اكتمالها فى النمط الرمزى ، والسبب فى ذلك أن النحت بطبيعته فن كلاسيكى ، والمرحلة الرمزية سفى النحت يمثلها الفن المصرى القديم ، ولهذا يقول هيجل : « يبدأ الفن بأن يكون هيروغليفيا ، بمعنى أنه

Ibid : p. 718.

(٥٢)

(*) فيدياس Phidias (٤٩٠) ٤٢٦ ق م) من أعظم نحاتى الاغريق ،

كلفه بيركليس معبد البارثينون ، وتولى الاشراف على بنائه فوق الاكروبول أهم تماثيله زيوس .

Ibid : p. 721.

(٥٣)

لا يتألف من اشارات عارضة ، بل يشكل رسما تقريبا للموضوع الغرض منه أن يكون قابلا بقدر أو بآخر للتمثيل « (٥٤) » .

وفى النحت ليس مهمته التعبير الحى عن الحاضر ، وإنما تقديم فكرة عامه عن الموضوعات التى يتناولها ، ويبدو أن أساس التمثيل فى الفن المصرى القديم هو التجريد ، لأنه حين يتناول موضوعا ما ، فإنه لا يذكر التفاصيل العرضية والجزئية ، وإنما يذكر السمات العامة ، وهذا ما نجده فى تمثيل فن النحت للالهى Divine ، وبحكم ذلك ييسدو الفن اصطلاحيا ، وهذا ما نجده فى الفن المصرى القديم والفن الاغريقى والمسيحى أيضا (٥٥) ، وحين يصل فن النحت الى المرحلة التى يتصرف فيها الفنان وفق حريته ، فإنه يدرك المرحلة التى يطلق عليها هيجل العمل النحتى المثالى The ideal Sculpture Form ولذلك فإن النحت قد استطاع تحقيق المبدأ العام للفن الكلاسيكى فى مظهر الهيئة البشرية ، حين بدأت تنتج الآثار الفنية بوصفها نتاجا حرا لروح الفنان ، ولم يعد الفنان يكتف بآن يعطى - بواسطة معالم تقريبية وتبصيرات مبهمة - فكرة عامة عما يريد تمثيله ، كما أنه لم يعد يكتفى بقبول ونسخ الأشكال التى يلتقى بها من حوله ، وإنما حاول أن يقيم تناغما مشربا بالمضمون الروحى ، بين تفرد الوقائع والأحداث الفردية وبين الأشكال العامة للهيئة البشرية ، ولهذا حاول الفنان أن يضفى طابعه الخاص وحياته على الأعمال الفنية (٥٦) ، وقد وضح تأثير هذه الحرية الحية وسحرها فى الأعمال الفنية ، لأن التفرد الحر الذى يحيى جميع الأجزاء يأتى من حدس الفنان ، وهذا ما يشكل جوهر عمله ، حيث نجد كل جزء من العمل النحتى واضحا ، مما يعنى معرفة الفنان العميقة ، ودراسته - أيضا - للأوضاع والأحوال التى تكون عليها شتى الأجزاء فى حالتى السكون والحرية ، ولذلك فحين ننظر الى أى عمل فنى نشعر بهذه الوحدة العضوية الكلية التى تهيمن على العمل النحتى ككل ، فكل جزء - رغم تفرده وخصوصيته - يحتوى على علاقات وثيقة ، وانتقالية ودائمة مع الكل ، وهذا ما يجعل الحياة تدب فى كل نقطة من نقط التمثال . وأن كل جزء مهما قل شأنه يماثل هدفا معينا ، ويبقى فى الوقت نفسه فى حالة تدفق متواصل ، فلا قيمة له الا بالنسبة الى الكل ، ولا حياة له الا فى الكل وبه (٥٧) وهذا التداخل اللامحسوس للمعالم

Ibid : p. 721.

(٥٤)

Ibid : p. 722.

(٥٥)

Ibid : p. 725.

(٥٦)

Ibid : p. 726.

(٥٧)

العضوية بعضها في بعض ، والذي يتطلب اعدادا وجدانيا دقيقا ، هو ما يعطى الأجزاء تلك الحياة ، ويضفى عليها ذلك الطابع المثالي ، ويفضلها يبدو الكل وكأن به نفحة روحية Spiritism وقدرة الفنان في صنع هذا لاتتأتى من الاستنساخ المحض للطبيعة ، وانما من حذف الطبيعي المحض في التعبير الجسماني ، ولهذا تتجلى الهيئة البشرية - بفضل النحت - لأعلى أنها شكل طبيعي محض ، وانما على أنها تمثيل للروح وتعبيره . وهكذا إذا كان المثال ، بالمعنى الحقيقي والدقيق ، يعطى الروحية تعبيرا تنبأ وجسمانيا ، فلا يمكن بالتالي للعمل النحتي أن يستمد مدلولاته الا من مضمونه الروحي Spiritual Content (٥٨) . وقد درس هيجل بعد ذلك المظاهر الخصوصية للشكل البشرى في النحت المثالي (*) ، من خلال تحليله للوجه الاغريقي الجانبي Profile ، وأوضاع وحركات الجسم ، واللابس (٥٩) ويحلل هيجل السمات المختلفة للوجه الاغريقي - كما تبدو في أعمال النحت - والنسب المختلفة بين الأعضاء المختلفة للوجه ، مثل الجبهة والأنف والعينين والقمم والذقن ، ويقارن بينها وبين ما قلناه العلم في عصره (**) من أبعاد ونسب مختلفة لهذه الأعضاء ، لكي يتسائل هل العلاقات القائمة ، التي نجعلها بين الجبهة والأنف ، والتي صورتها النحات الاغريقي ، كانت نتيجة لضرورة عضوية (فسيولوجية) ، أملت عليه ذلك ، أم نتيجة لنسبة عارضة أو قومية موجودة لدى الشعب الاغريقي ، أم أن هذه العلاقات والنسب قد تخيلها الفنان الاغريقي ؟ ولكن يجيب هيجل على هذا التساؤل ، فانه يشرح العلاقات والنسب المختلفة بين أعضاء الوجه ، والدلالات المختلفة التي تعطيها الأشكال المتباينة لأعضاء الوجه ، لكي يرى الى أى مدى حافظ الفنان الاغريقي على تمثيل المضمون الروحي والجمالي في أعماله النحتية . فإذا كان الوجه الانساني يختلف عن الوجه الحيواني ، فإن هذا يعني اختلافا أيضا في شكل أعضاء الوجه

Ibid : p. 728

(٥٨)

(*) أشار هيجل الى انه اعتمد في هذا الجزء على دراسات فنكلمان Winckelmann

التي وصف فيها الاشكال الخصوصية ، والكيفية التي عالج بها الفنانين الاغريق هذه الاشكال لتحقيق مثال للنحت .

Hegel : Aesthetics, Vol. II, pp. 727-737.

(٥٩)

(**) يشير هيجل الى أعمال بطرس كامبر (١٧٢٢ - ١٧٨٩) وهو عالم تشريح

هولندي ، حاول أن يقيس درجة النكاء حسب الزاوية الناتجة عن خط الجبهة ، وخط الأنف ، ويشير أيضا الى فريدريك بلومنباخ Blumebach (١٧٥٢ - ١٨٤٠) ، وهو عالم طبيعيات ألماني من مؤسسي الانثروبولوجيا ، له كتاب حول تنوع الأمم ، طعن فيه في النتائج التي انتهى اليها كامبر .

والنسب المختلفة بين هذه الأعضاء ، لأن العلاقات بين أعضاء الوجه الحيوانى تهدف الى تحقيق هدف واحد هو ابتلاع الطعام ، ولهذا نجد بروز كل الأعضاء من أجل هذا الهدف ، ويترتب على هذا غياب الجوانب الروحية ، بينما الوجه الانسانى تتراجع فيه هذه الأعضاء مثل الفم ، والفكين والأنف لتحل مرتبة ثانوية ، وتختل مكانها للأعضاء التى ليس لها أهمية علمية فقط ، وانما أهمية نظرية أيضا (٦٠) . ويقسم هيجل الوجه الانسانى الى قسمين : قسم علوى ويشمل الجبهة والعينين ، وقسم سفلى ويشمل الفم والذقن ، ويشف القسم العلوى عن العلاقات الروحية والحية للانسان ، أى فى الجبهة التى تمثل الفكر ، والعين التى تتصل النفس من خلالها بالمحيط الخارجى ، والأنف يقوم بالدور الانتقالى بين القسمين العلوى والسفلى . ويعبر الوجه الاغريقى فى التحت - طبقا للتصور السابق - عن الجوانب الروحية ، من خلال تصويره للتناغم الجبىسل من الانتقال اللا محسوس والمتواصل من القسم العلوى الى القسم السفلى من الوجه ، ويبدو الوجه وكأنه امتداد للجبهة ، ويتلقى بحكم هذا طابعا وتعبيرا روحى (٦١) . والفم - فى الانسان - لا يفيد فى اشباع حاجة الجوع والمطش فحسب ولكنه يعبر أيضا عن علاقات مميزة مع الأحوال الروحية التى ترافق التواصل الكلامى مع الآخرين ، أو مع أحوال القرح والألم ، ولذلك فإن الوجه الاغريقى - الذى يتبعد عن التعبير عن الشكل الخارجى المارضى ، يحسب مثال الجمال بالذات ، لأن التعبير الروحى يخذ مكانة الصدارة ، بينما يتراجع ما هو طبيعى محض الى مرتبة ثانوية . ولهذا نلاحظ أن الجبهة تفصح عن الأبعاد الباطنية للروح ، ونجد هذا فى روموس هرقلس Hercules النحتية ، فتعبر جبهته المنخفضة على أن هرقل يملك القوة الجسمانية والعضلية الموجهة الى الخارج ، ولا يملك القوة الروحية الموجهة الى الداخل (٦٢) .

Ibid : pp. 728-729.

(٦٠)

Ibid : p. 730.

(٦١)

Ibid : p. 731.

(٦٢)

أما العين Eye (*) ، فإن التمثال الكلاسيكي لدى الإغريق ،
يفتقر إلى حاسة البصر ، مثلما يفتقر إلى استخدام اللون The Colour
بالمعنى المحدد لاستخدام اللون في فن التصوير ، فكل التماثيل لا تحاكي
سوى مظهر العين الخارجي ، ولا تقدم البصر بما هو كذلك ، أي لا تقدم
البصر الحي الذي يعبر عن أعماق النفس (٦٣) ، وقد اهتم الفن الإغريقي
في نحت الأذن ، والفم والأنف ، بحيث تعبر عن المدلولات الروحية ، فكان
الفم يصور بشكل متوسط ، ليس فيه امتلاء أو نحافة ، وكل هذا يشكل
كلا واحدا هو الوجه الذي كان يبدو في شكل بيضاوي Oval (٦٤) .
أما فيما يتعلق بالأعضاء الأخرى من بقية جسم الإنسان ، فإنها لا تعبر
عن الروحي بالقدر الذي يعبر عنه الوجه لأن جمالها هو جمال حسي بشكل
أساسي ، ولذلك فلقد حاول الفنان الإغريقي إضفاء الطابع الروحي عليها ،
عن طريق تحديد وضع الأعضاء المختلفة بالنسبة للأعضاء الأخرى ، بحيث
يشكل هذا الوضع انبثاقا للروح ، وذلك عن طريق استخدام الحركة
والسكون في التعبير عن حرية الروح ، فمثلا الوضع الرأسي المستقيم
للإنسان ينطوي على تعبير روحي ، لأن الوضع الأفقي هو وضع الحيوان
العاجز عن أن يغير بوسائله الخاصة علاقته بالأرض ، ولهذا فإن وضع
الإنسان يعطي دلالة كبيرة ، فمثلا الجلوس ، أو الجلوس القرفصاء يوحى
بفكرة غياب الحرية ، ولهذا ينبغي أن يبدو الوضع الذي يصور فيه
الإنسان مستقلا عن كل إكراه ، وأن يعطينا انطباعا بأن الجسم نفسه هو
اتخذها بكامل حريته (٦٥) .

أما بالنسبة للملابس أو الإردية التي تغطي الجسم في النحت
الإغريقي ، فإن هيجل يتناولها حين يثير قضية : هل يمكن للعرى Nude
أن يعبر عن الروح في العمل الفني ؟ ، ويرى هيجل بخصوص هذه

(*) ان طبيعة النحت حرمة من التعبير عن العين ، التي يوليها هيجل أهمية
بالغة ، لأنها نقط التقاء جميع خصائص الإنسان وسماته ، وهي مرآة النفس ، وتركز
لنا الأبعاد الداخلية والذاتية الحساسة ، ولهذا يستطيع التصوير - بوصفه من الفنون
الذاتية - أن يعبر عن العين كوسيلة للتعبير عن الذاتي بكل أبعاده الداخلية وعلاقته
بالموضوعات الخارجية ، وهي تعبر عن قواصل الإنسان مع العالم الخارجي ، وتستعرض
فيها العواطف والمشاعر تجاه ما يراه وقد استطاع الفنان الإغريقي أن يفهم حدود النحت
ليما يختص بهذه النقطة .

Ibid : p. 731.

(٦٣)

Ibid : pp. 737-738.

(٦٤)

Ibid : p. 740.

(٦٥)

القضية - أن الملابس تخفى الأجزاء القريبة عن كل تعين ، وكل تعبير روحي مباشر ، ولهذا فلا بد أن تخفى وتستتر ، والا أدت الى حجب الداخلية وصرف الانتباه عنها . ولهذا نجد الشعوب كلها - من اليوم الذي بدأت فيه تفكر - قد ساورها شعور بالحياء Shame والحاجة الى الرداء ، وقد ورد وصف هذا الشعور بأسلوب مجازي في سفر التكوين (٦٦) فقبل أن يأكل آدم وحواء من ثمار شجرة المعرفة ، كانا يتنزهان عاريين ، في حدائق الجنة بكل بساطة وصفاء قلب ، ولكن ما أن استيقظ وعيهما حتى أدركا انهما عريان وخجلا من عريهما (٦٧) .

ونجد لدى الاغريق اشكالا نحتية عارية ومرتدية الملابس على حد سواء ، وهذا يعني أنهم قد نبذوا الحياء ، ولذلك نجد لديهم عددا كبيرا من التماثيل العارية ، ورغم هذا فقد استخدم الاغريق الملابس في اخفاء جميع تفاصيل الجسم الصغيرة التي لا علاقة لها بالتعبير عن الحياة الروحية ، كانت المادية الرئيسية لاستخدام العرى في النحت لدى الاغريق تتمثل في الأطفال مثل آيروس Eros اله الحب عند الاغريق ، الذي يمثل في شكل طفل بريء ، ويظهر في بساطة وعفوية مظهرهم الجسماني ، ويظهر جمالهم الروحي في هذه البساطة البريئة . وكانوا يقدمون الأبطال الرياضيين في مظهر من الملابس ، أنهم يستخدمون عضلاتهم الجسمانية وليس قوتهم الروحية . وكانوا يستخدمون العرى أيضا لابرار سحر الأنوثة الجسي المحض مثل تمثال افروديت Aphrodite (الهة الجمال والحب عند الاغريق) (٦٨) .

أما الأعمال التي ترتدى الملابس (*) ، فلقد استخدمها الاغريق ل اظهار الوقار الداخلي للروح ، والكسواء الأصلح لتمثال من التماثيل هو ذلك الذي يخفى بأقل قدر ممكن شكل الأعضاء ووضعها ، فهو لا يدعنا نرى إلا ما له علاقة بالموقف المعبر عنه من خلال الوضع والحركة . ولقد كان الفنان الاغريقي يحرص على إبراز الفروق المختلفة - مثل طريقة تصفيف

(٦٦) حلل هيجل قصة سقوط الانسان من خلال سفر التكوين انظر موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية ، ص ١٠٩ - ١١١ .

Ibid : p. 743. (٦٧)

Ibid : p. 745. (٦٨)

(*) ان الرداء عند هيجل يشبه العمل المعماري ، أي يشبه البيت الذي يتحرك فيه الانسان بحرية ، وبالبطبع لكل عصر طابع خاص في شكل الملابس ، ونوعية الأقمشة المستخدمة .

شعر زيوس ، التى تميزه عن غيره ، أو استخدام رداء معين ، أو سلاح ما - التى تضيف طابعا فرديا ، وتكون متناغمة مع الطابع الجوهرى الكلى للممثل (٦٩) ، فكان يظهر فروق السن والجنس ، ويبرز الفروق بين تمثيلات الالهة والإبطال البشر والحيوانات . فالحدود التى كان يتم بها نحت تماثيل الاطفال كانت مختلفة عن الكبار ، وتبدو أقرب الى الخفة لانه لا توجد فروق دقيقة فيها . ويظهر الفارق بين تمثال الابن والاب فى مجموعة لاكون Laocoon (٧٠) واذا تساءلنا ، كيف يعبر النحت عن الالهة الروحية فى مظهر فردى ، رغم أنها متافىة لكل ما هو جزئى وعارض افردى ؟ والاجابة على هذا التساؤل نجدها لدى الاغريق الذين حاولوا المحافظة على شمولية الالهة ومثاليته من جهة ، واضفاء طابع من الفردية عليها ، لكى يمكن تمييزها عن بعضها البعض من جهة أخرى ، لانه لو انتفت الفروق الفردية ، لوجدنا صور الالهة كلها متشابهة وتتكون من أنماط ثابتة لا تتغير .

الأنواع المختلفة من التصوير النحتى :

إذا كنا قد لاحظنا - فى العمارة - الفارق بين البناء المستقبل والبناء النفعى ، فيمكن أن نميز فى النحت أيضا بين تلك الأعمال التى أبدعت لذاتها ، وتلك التى أبدعت لزخرفة الصالات المعمارية . وهذا التمييز بين هذه الأعمال وتلك لا يتخذ لنا شكل العمل النحتى فحسب ، وإنما يحدد مضمونه أيضا . ويمكن القول بأن التماثيل الفردية توجد بذاتها ولذاتها Exist on their own account ، بينما توجد المجموعات النحتية من أجل العمارة مثل أنواع النقش المختلفة ، وهو الصور المنحوتة على الجدران ، مثل النقش Fortiori-Reliefs أو النقش القليل النتوء Bas-Relief والنقش الشديد النتوء High Relief (٧٠) .

ومن نماذج التماثيل النحتية الفردية مثل تمثال رامى القرص لميرون Myron والمجموعة النحتية هى التى تمثل مواقف أكثر حيوية ، وتنطوى على ضراع وأفعال مثل مجموعة لاكوين ، التى أثارَت مناقشات

Ibid : p. 755.

(٦٩) انظر : المرجع السابق .

(*) مجموعة نحتية مشهورة تعود الى القرن الاول قبل الميلاد ، موجودة فى الفاتيكان ، وتصور شعبانا هائل الحجم يعتصر ابن بريام (كاهن ايبولون فى طروادة) وابنائهم . وكانت هذه المجموعة موضع تعليق واهتمام كثير من الفلاسفة والنقاد .

Ibid : pp. 765-766.

(٧٠)

كثيرة في عصر هيجل ، ومن هذه المناقشات : هل أبدع الفنان الاغريقي اثره طبقا لوصف فرجيلوس ، أم أن فرجيلوس قد وصف هذا المشهد تقلا عن الاثر النحتي ؟ وقضية أخرى ، هل لاكوون يصرخ ، وهل ينبغي للنحت أن يسعى للتعبير عن الصراخ ، رغم أنه لا يملك الصوت ؟ •

ويرى هيجل أن النقش يقترب من مبدأ التصوير ، لأن الشرط الأساسي لوجود النقش هو وجود السطح The Surface ، بحيث تحفر الأشكال على مستوى واحد ، والنحت القديم لم يقترب من التصوير الى حد تشكيل فوارق منظورية ومستويات أمامية وخلفية وانما بقي متمسكا بالسطح لا يفارقه ، ولم يستخدم طريقة التصغير Foreshortening التي توحى بالمنظور من خلال الفروق في حجم الموضوعات التي يتناولها ، وقد استخدم النقش - بأشكاله المتنوعة - في ملء وتزيين الجدران والأدوات والمقاعد (٧١) •

مواد في النحت Materials for Sculpture

بعد أن بين هيجل أن فن النحت يستمد موضوعاته من ثلاثة ميادين هي الالهى والبشرى والطبيعى ، وأشار الى ثلاثة أنماط في التمثيل الحسى هي التمثال الفردي ، والمجموعة النحتية والنقش ، يتناول بعد ذلك المواد التي يستخدمها الفنان في عمله ، لأن هناك علاقة بين المضمون والمادة التي يتم إظهاره من خلالها ، ولذلك فإن بعض الموضوعات والتصميمات تفرض استخدام مادة معينة ، ومن المدهش أن الفنان الاغريقي - في عصر المهارة الفنية الكبرى - كان ينحت أعماله في الرخام ، دون أن يتخذ لنفسه نموذجا مسبقا من الصلصال كما هو الحال الآن ، وكان النحاتون الاغريق يتصرفون بملء الحرية (٧٢) •

ومن أقدم المواد التي استخدمها النحاتون في صنع تماثيل الالهة هي الخشب Wood وبقيت هذه المادة تستخدم حتى زمن فيدياس ، فمثلا تمثال أثينا Athena الضخم صنع من الخشب المذهب ، بينما نحت رأسه ويده وقدماه من الرخام ، ولا يصلح الخشب لنحت التماثيل الكبيرة بسبب اليافة واتجاهها ، ولهذا كثر استخدامه في صنع التماثيل الصغيرة وخاصة في العصر الوسيط ، وقد استخدم فيدياس العاج Ivory

Ibid : p. 771.

(٧١)

Ibid : pp. 771-772.

(٧٢)

والذهب Gold في تنفيذ تمثاله زيوس الأولمبي Zeus at Olymbia (٧٣) وارتبط استخدام البرونز والذهب بظهور فن الحفر على المعادن لدى القدماء (*) ، وساعد التقلم في صهر المعادن في السيطرة على هذه المواد ، وقد صنعت تماثيل صغيرة من البرونز Bronze بينما هذا ليس متاحا في المرمر Marble ويقول ماير Meyer في كتابه (تاريخ فن البناء لدى القدماء) : بفضل شفافية المرمر ، أصبحت معالم الأشكال أكثر نعومة وحدودها أكثر مرونة ، ويظهر دقة المهارة الفنية ، وهو أقدر من البرونز في اظهار الفروق الدقيقة والتدرجات البسيطة بين النور والظل (٧٤) ، وقد برع المصريون في استخدام الحجر في النحت ، مثل الجرانيت الصلب والبازلت في أعمالهم الفنية ، وبذلوا مجهودا جبارا في ذلك ومن ضمن المواد المستخلصة أيضا ، الأحجار الكريمة Precious Stones والبللور Glass ، مثل إلجرج العتيق Camcos والجمان Gems وهذه المواد تتطلب فنانا حساسا وماهرا الى أقصى درجات المهارة .

المراحل التاريخية لتطور فن النحت :

المراحل الأساسية لفن النحت التي يتناولها هيجل هي النحت المصري القديم ، والنحت الاغريقي والنحت المسيحي ، ويعتبر النحت المصري هو نقطة انطلاق ومصدر لكثير من الأشكال الفنية في النحت الاغريقي ، وذلك بإبداعاته العظيمة التي تشهد على وجود مهارة فنية كبيرة لديهم ، تجمع بين الكمال والدقة ، وهي إبداعات مصممة وفق أسلوب خاص تماما ، بل ويمكن القول بأن النحت الاغريقي قام أساسا على تلافى العيوب التي وقع فيها النحت المصري القديم .

وأول ما يسترعى النظر في النحت المصري القديم - من وجهة نظر هيجل - هو غياب الحرية الخلاقة الداخلية ، رغم جودة الأعمال الفنية المصرية ، بينما أعمال النحت الاغريقي يكمن منبعا في خيال حر وحى ، يعطى الأشكال الدينية المشائبة أشكالا مجسمة ، في حين نجد تماثيل

Ibid : p. 773.

(٧٣)

★ يستخدم هيجل الكلمة اليونانية توريلين ، توريفا TOPREVELV, τὸρεφιν

بمعنى حفر . والتي أصبحت تستخدم لوصف النحت على البرونز (كان البرونز الذي يستخدم يتألف جزئيا من الذهب والفضة والنحاس ينسب مبتذلة) وقد أدى هذا الى ظهور

See : Hegel : op. cit., p. 774.

فن سك النقود .

Ibid : p. 77.

(٧٤)

الالهة المصرية ذات نمط ثابت (والدليل على غياب الحرية الذاتية الخلاقة ، هو غياب أسماء الفنانين المصريين ، وكانوا لا يريدون أن يعلنوا عن حضورهم ، أو لأن أعمالهم متشابهة بدرجة لا يمكن لأحد منهم أن يترك أثرا ، بحيث يمكن تمييز هذا الأثر عن غيره ، بينما الفنان الاغريقى له حضوره وشخصيته الحرة المميزة) ، ولهذا كان العمل الفنى النحتى فى الحضارة المصرية القديمة ، يبدو كما لو كان استنساخا لبعض النماذج وبعض الأشكال المفروضة من الخارج ، وقد أورد هيجل سمات النحت المصرى القديم ، كما أوردتها فنكمان Winckelmann ، مثل الجمود وعدم إبراز التفصيل. التشريحى للأعضاء الانسانية ، وهذا لم يكن ناتجا عن نقص فى كفاءة الفنان وإنما نتيجة لمعتقد الفنان وغرقه فى حالة من الهدوء الغامض والتأمل العميق ، والنحت المصرى - من وجهة نظر هيجل - هو نحت مسطح لا يقصع عن الروح الا بشكل رمزى ، لأن الجانب الحيوانى يغلب عليه ويفسر هيجل السمات الخاصة التى تميز النحت المصرى ، بأنها تضعنا فى حضرة سر Secret ولغز عميق . فالتماثل لا يكشف عن داخلية ، وإنما يعبر عن مدلول ما غريبا عنه ، ومثال ذلك تماثل ايزيس ، وهى تحمل على ركبتيها حورس ، ورغم أن التماثل يماثل تماثل العذراء وطفله يسوع ، الا أننا فى تماثل ايزيس . لا نجد أما ، ولا طفلا ، ولا أثر للحنان ، بينما تماثل العذراء ويسوع ، يمتلئ بالمعاني ، وهذا أن المصريين كانوا يفصلون بين المدلول والحياة . ويعنى - أيضا - افتقارهم للجدس الفنى (٧٥) .

أما النحت الاغريقى ، فإن مراحله الأولى كانت لا تتجاوز الحياة الطبيعية ولم تصل الى الجمال الحى ، المشبع بالروح ، والممثل لحياة الروح الذى ينفصل عن شكله الطبيعى ، فمثلا كان الجسم ينقل بأمانه مدهشة عن نموذج الطبيعى ، وبطريقة تعبير عن معرفة خبيرة بالتكوين العضوى للجسم البشرى . وقد تطور النحت الاغريقى حتى وصل الى ذروة كماله ، حين تخلص من النمطى وطغيان التقليد ، وأفسح المجال أمام الابداع النى الحر .

ومع الفن الرومانى بدأ انحلال الفن الكلاسيكى ، لأنه بدلا من أن يعبر النحت عن الكلى والجوهري للروح ، أصبح النحت الرومانى يقوم على صناعة التماثيل الشخصية ، ولهذا فهو أدنى من النحت الاغريقى ، ناذ اختفى منه المثال الحقيقى لفن النحت الكلاسيكى ، الذى لا يمكن أن يوجد بدونه فن حقيقى (٧٦) .

Ibid : pp. 780-784.

Ibid : p. 788.

(٧٥)

(٧٦)

أما النحت المسيحي فهو يركز الى مبدأ مختلف عن المثال الكلاسيكي الذي تحقق في النحت الاغريقي ، لأنه يتعامل بصورة رئيسية مع الداخلية التي انقطعت صلاتها بالخارج ، أي يركز الى مبدأ الذاتية الروحية المنطوية على ذاتها ، فالنحت المسيحي لم يكن يطمح الى الوحدة المتطابقة بين الداخل والخارج ، وانما كان يطمح الى تصوير الألم وأوجاع الجسد والروح ، والموت ، وإلى تصوير الشخصية الروحية الذاتية والحب . وهذه الموضوعات لا يمكن ان تتحقق بشكل كامل في المادة الحسية ، والشكل الذي يستخدمه النحت ، ولهذا فان النحت في النمط الرومانيكي ، ليس هو الفن الذي يحدد مسار الفنون الأخرى ، ومسار الحياة بوجه عام ، كما هو الحال في اليونان ، وانما يشغل مكانة بعد الموسيقى والتصوير ، لأنها أقدر منه على التعبير عن الجوانب الداخلية والخصوصية الخارجية المشربة بالروحية .

صحيح أننا نجد أعمالاً نحتية في العصر المسيحي ، لكنها لا تضارع أعمال النحت الاغريقي ، الذي استطاع ان يمثل الالهة في شكل مطابق تماماً . ولهذا يبقى النحت الديني الرومانيكي مجرد زينة وزخرفة في خدمة العمارة ، فتماثيل القديسين توضع في أماكن معينة بقصد الزخرفة . بينما تمثل حياة المسيح بالنقش Relief فوق أبواب الكنيسة . وجدراؤها ، وقد حاول النحت الرومانيكي أن يكون وفيًا لمبدأ فن النحت حين حاول الاقتراب من الاغريق ، أما عن طريق معالجة موضوعات قديمة بالأسلوب القديم ، أو بتنفيذ صوراً نحتية لأبطال أو ملوك . ولكن هذا لا يعني عدم وجود أعمال مايكل انجلو Michelangelo (١٧٧٥-١٥٦٤) (*) الذي استطاع بقدراته الخارقة أن يحقق الاتحاد - بمثل هذا الفرد - بين مبدأ النحت لدى الاغريق ، وبين الداخلية الحية المميزة لنمط الفن الرومانيكي (٧٧) .

٣ - الفنون الرومانيكية :

عرضت فيما سبق لفن العمارة بوصفه فنا رمزياً ، وفن النحت بوصفه فنا كلاسيكياً ، يبقى أن أشير الى الفنون الرومانيكية الثلاثة وهي التصوير والموسيقى والشعر ، وهي تركز في تصويرها للمثال الرومانيكي

(*) رسام ونحات ومعماري وشاعر ايطالي ، من اعماله ، بنى قبة كنيسة بطرس ب روما ، ورسم جداريات كنيسة السكستين ، ونحت تمثال موسى وغيره من الأعمال الرائعة .

Ibid .: p. 790.

(٧٧)

على مبدأ انسحاب الروح من العالم الحسى الخارجى وانطوائه على ذاته . ولهذا نجد - فى صورة الفن الرومانتيكى - العالم الحسى الخارجى له وجود قائم بذاته ، منفصلا عن الروح ، بعد أن كان مرتبطا بالروح ومتحدًا معها فى الفن الكلاسيكى ، و « لكن هذا لا يعنى أن الرابطة بين العالم الخارجى والروح قد انقطعت ، لأن هذا يعنى انهيار الفن تماما ، ولكن يعنى تعارض كل منهما للآخر بوصفه وجودا مستقلا قائما بذاته ، فتنفصل الذاتية عن الموضوعية ، لأن الفن يتخذ من الذاتية مبدأ له بصورة قاطعة ، ويرفض الواقع الخارجى الموضوعى (٧٨) ، لأن عالم الحقيقة يتبدى فى الالهى ، الذى يتصوره الفن بوصفه ذاتية مطلقة لا متناهية ، وتتعارض معه الذاتية البشرية المتناهية . وتعتبر الذاتية Subjectivity هي المبدأ المشترك للفنون الثلاثة ، فالفن بوصفه خالقا يتجلى فى الذات البشرية ، ولكن هذا الاتحاد بين اللامتناهى والمتناهى ليست له نفس الوحدة المباشرة التى نجدها فى النحت ، فالإنسان هنا هو توسط للتعبير عن الله ، ولذلك فإن هذا الاتحاد لا يمكن أن يظهر الا من خلال التركيز على الجوانب الباطنية للذات (٧٩) ومبدأ الذاتية الذى تركز اليه الفنون الرومانتيكية له معنيان ، فهو يعنى - من جهة - الحياة الواعية للذات « Itself » كشيء مضاد للعالم المادى ، ويعنى - من جهة أخرى - الجوانب الروحية الكلية فى الذات التى تضاد الجوانب الحسية مثل الأهواء والنزوات والسمات الفردية الخاصة . والفنون الرومانتيكية ذاتية بهذا المعنى ، بمعنى أنها تركز الحياة الداخلية للنفس ، وتبتمد بالتدريج عن جانب التجسيد الحسى ، ولكنه يميل أيضا الى تصوير الخصائص الشخصية والسمات العرضية للشخص بجرية متزايدة (٨٠) .

وإذا كان الفن قد استخدم - فى العمارة والنحت - الكتلة الثقيلة ، فى المادة فى كليتها المكانية ، فإنه حين تدخل الداخلية الذاتية الى هذه المادة ، فإنه يجب استبعاد الكلية المكانية ، حتى يمكن للمادة أن تكشف وتعبّر عن الداخلى ، ولكى تصبح انعكاسا منبثقا عن الروح ، وأول الفنون الرومانتيكية هو « التصوير » الذى سيضطر الى اظهار مضمونه الداخلى ، من خلال أشكال الهيئة البشرية والتشكيلات الطبيعية بوجه عام ، دون أن يتمسك بالطابع الحسى والمجرد للنحت . أما الموسيقى ، فتعبّر عن الداخلى عن طريق التشكيلات النغمية نتيجة استخدام الأصوات الممتدة

(٧٨) ستليس : فلسفة هيغل ، (الترجمة العربية) ، ص ٦٤٤ .

Hegel : op. cit., p. 793.

(٧٩)

(٨٠) ستليس : المرجع السابق ، ص ٦٤٤ .

فى الزمن ، وهذا يعنى نفى المادة المكانية تماما ، وينفى معها الواقع الخارجى الظاهرى ، لكى يعبر عن الجوانب الداخلية للذات ، ولهذا تقف الموسيقى على طرفى نقيض من الفنون التشكيلية Plastic Arts التى تعتمد على المكان ، ولهذا فان لها طابعا ذاتيا محضا (٨١) . أما الشعر فهو أرقى الفنون عند هيجل ، لأنه يتخذ من اللغة وسيلة لتموضع إبداعاته الفنية ، وهو يتدخل فى تكوين سائر الفنون الأخرى ، وهو قادر على التعبير عن كلية الروح والجوانب الداخلية الذاتية (٨٢) . ويقصد هيجل بذلك أن الشعر بوصفه أرقى الفنون يعبر عن كل ما هو فى بشكل عام ، ولذلك فالأعمال الفنية ، مهما كانت أنواعها ، تنطوى فى داخلها على معنى شعرى ما .

(١) التصوير Painting

إذا كان الالهى يتجلى فى النحت بوصفه موضوعا فرديا ، فإن الالهى يتجلى فى التصوير بوصفه ذاتا روحية يختلط بالجماعة ، فإن جوهر التصوير لا يمثل فردا فى موقف ما ، وإنما يمثل الجماعة فى حركتها ، والتصوير يقف موقف التوسط بين الداخلية من جهة ، وبين الجسمانية والمحيط الخارجى من جهة ثانية ، ونتيجة للعلاقات الحمية التى وتأكيد استقلاله عن الطبيعة وعن الله ، ونتيجة للعلاقات الحمية التى تنشأ بين الله والجماعة ، وبين الإنسان والله ، فإن التصوير يصبح قادرا على التعبير عن الحياة والحركة التى كان النحت - بحكم مضمونه ونمطه تمثيلا وموارده - عاجزا عن تمثيلها ، ولهذا يجمع التصوير بين مجال فنيين من الفنون : المحيط الخارجى الذى كان من اختصاص العمارة ، والشكل الروحى الذى كان من اختصاص النحت ، فالتصوير يضع شخصياته فى طبيعة خارجية أو فى محيط معمارى من ابتكاره هو نفسه ، ويبت الحياة فى هذا المحيط الخارجى الى حد تحويله الى انعكاس للذاتية ، وإلى حد خلق توافق وتناغم بينه وبين روح الأشخاص التى تتحرك فى إطاره (٨٣) .

Hegel : . op. cit., p. 795.

(٨١)

Ibid : p. 798.

(٨٢)

Ibid : p. 796.

(٨٣) انظر :

الطابع العام لفن التصوير The General Character of Painting

يتحدد الطابع العام للتصوير بوصفه فنا رومانتيكيا في الاعتماد على التجسيد الحسى عن طريق سلب المكان ، وذلك لأن التصوير أول الفنون الرومانتيكية الذى لا يحذف سوى بعد واحد من أبعاد المكان ، ويبقى على البعدين الآخرين ، أى السطح المستوى الذى يتخذ منه وسطا يعمل من خلاله ، ولهذا فالتصوير يختلف عن النحت والعمارة ، لأنه لم يعد يتخذ من المادة الجامدة الثقيلة الموجودة بالفعل أساسا له ، ولكنه يستخدم بعدين من أبعاد المادة وهما الطول والعرض ، وعلى هذا ، فبينما نجد الوجود الحسى للعمل المعماري شيئا ماديا ، يخلقه الفنان ، « فان الجانب الحسى للتصوير ليس ماديا الا بشكل جزئى فقط ، بينما الجزء الباقي هو عقلى أو ذهنى Mental (٨٤) ، ولذلك تظهر الجوانب الداخلية والذاتية فى قلب التجسد الحسى نفسه . ونتيجة لتركيز فن التصوير على الجوانب الداخلية والذاتية ، فانه لا يحصر نفسه فى نطاق الملامح الكلية الدائمة للشخصية البشرية ، بل أنه يمتد ليشمل تصوير الخصائص الفردية والأهواء والنزوات ، وكل حياة النفس ، ولذلك فان فن التصوير لا يصور الشخصيات فى سكونها ووقارها الدائم فحسب ، وإنما يصورها فى حركتها الحية ونشاطها المتدفق ، ورغم هذا فان التصوير من هذه الزاوية محدود - أيضا - لأنه يختار لحظة زمنية واجدة من حياة الشخصية. ويصورها ، ولا يستطيع أن يعرض سواها ، ولأنه فن يعتمد على السطح المكاني . فانه يتخلف عن الموسيقى والشعر ، التى تستطيع - بطبيعتها الزمانية - أن تعرض للمسار الزماني الذى يمكن أن تعرض فيه مراحل مختلفة - من الحركة . ويختار فن التصوير الموضوعات التى تتفق مع طبيعته ، أى التى يمكن تمثيلها عن طريق التصوير الذى يعتمد أساسا على اللون فى تقديم أعماله ، والسبب الذى جعل فن التصوير يبلغ قمة تطوره ونضجه فى العصر المسيحي الوسيط ، هو أن فن التصوير بوصفه فنا رومانتيكيا ، وجد فى موضوعات العصر المسيحي نفسه التى ترتبط بالشعور والعاطفة واندفاعات النفس وآلامها ، وهذه الموضوعات تمتلك قابلية تمثيلها حسيا ، عن طريق التصوير (٨٥) ، وإذا قارنا بين أحد أعمال فن التصوير فى العصور القديمة ، وأخرى فى العصر المسيحي ، وكان العملان يتناولان موضوعا واحدا ، سنجد اختلافا بينا فى المضمون الذى يطرحه كل منهما ، فمثلا صورة ايزيس وهى

(٨٤) ستيس : فلسفة هيجل ، ص ٦٤٥ .

Hegel : op. cit., p. 800.

(٨٥)

تجلس على ركبتيها حوريس ، هي نفس الصورة التي تتكرر في الصور المسيحية عن مريم العذراء بوصفها أما مع طفها (٨٦) ، ولكن الفرق بين التصويرين ، وكذلك في التنفيذين ، فايزيس المصرية المثلة على النقش ، لا توحى بأى شيء من الأمومة ، فلا أثر للحنان ، ولا يعبر عن النفس والشمور ، بينما نجد صورة العذراء في العصر المسيحي توحى إلينا بكل هذه المعاني المتقدمة ، وهذا يعنى أن فن التصوير في العصور القديمة كان مقيدا ، ولكنه وصل للنضج في العصر المسيحي ، لأن الأقدمين لم يفهموا طبيعة التصوير الرومانتيكية ، في حين استوعبه الآخرون قدرات فن التصوير في التعبير عن الحياة العميقة والروحية . ورغم أن الفن الاغريقي قد تجاوز الفن المصرى القديم ، بمعنى أنه سعى الى التعبير عن داخلية الانسان ، لكنه لم يفلح في بلوغ العمق المميز للفن المسيحي ، فاذا استطاع القدامى أن يرسموا لوحات شخصية ممتازة ، فان تصورههم لأشياء الطبيعية ، والفكرة التي كانت لديهم عن الأوضاع البشرية والالهية ، لم تكن تتيح لهم أن يبرزوا ذلك الطابع الروحي Depth of Spirituality العميق الذي حققه الرسم المسيحي في تعبيره ، بمعنى أن التصوير لا يجد مضمونه الا في مادة الفن الرومانتيكي التي تتجاوب تماما مع وسائله وأشكاله (٨٧) ، والمواد التي يستخدمها التصوير ، تتطلب بعد ذاتها هذا الاهتمام التميز بالذاتية ، لأن العنصر الحسى الذى يعمل فيه التصوير هو عنصر السطح الذى يعبر فيه عن خصوصية الموضوعات بألوان خاصة ، وبفضل هذه الألوان يقوم الروح بتحويل أشكال الموضوعات - كما تعرض نفسها للتأمل - الى ظواهر فنية محل الموضوعات الفعلية . وتحول هذه الموضوعات - في قلب الواقع - الى محض انعكاس للروح الداخلى الذى يريد تأمل ذاته بذاته فى روحيته بمعنى أن الجوانب الداخلية للروح هي التى تسعى هنا الى التعبير عن ذاتها من حيث داخلية بواسطة انعكاس الخارج . والسطح Surface التى يظهر عليها الرسم (التصوير) موضوعاته ، تتيح خلق أجواء وعلاقات وتركيبات شتى (٨٨) . وهذا يعنى - من وجهة نظر هيكل - أن صورة الفن الرومانتيكي ، حين يريد التعبير عن نفسه أعمال معينة ، ومن خلال مواد مطابقة لمضمونه ، فإنه يجدها فى التصوير ، ولهذا يبقى التصوير شكليا من حيث موضوعاته وتصويراته ، اذا قارناها بالفنون الرومانتيكية الأخرى مثل الموسيقى والشمور .

Ibid : p. 800.

(٨٦)

Ibid : p. 801.

(٨٧)

Ibid : pp. 801-802.

(٨٨)

وحيث ننظر للأعمال الفنية التصويرية التي تقدم المحيط الخارجى للانسان مثل الجبال والوديان والأنهار والأشجار ٠٠ الخ ، التي وقع عليها مرارا اختيار أشهر الرسامين كموضوعات للوحاتهم ، فإننا لا نتوقف عند تلك الموضوعات ذاتها ، أى لا نتأمل النهر بوصفه نهرا ، وإنما نتأمل الحياة والنفس اللتين كانت وراء تصميمه وتنفيذه الذاتى . فالفنان لا يقدم لنا نسخة طبق الأصل من النهر ، وإنما يقدم ذاته والجانب الحميم فيها ، ولهذا فإن استخدام الفنان لهذه الموضوعات ، هو استخدامها كوسيط للتعبير عن الذاتى الذى يلعب الدور الرئيسى فى فن التصوير ، ويتضح هذا فى اختيار الفنان للألوان (٨٩) ، ولذلك يتميز التصوير عن العمارة والنحت ويقترب أكثر من الموسيقى ، ولهذا فهو يشكل مرحلة وسطى بين الفنون التشكيلية والفنون الصوتية ، لأن التصوير يشكل مرحلة ضرورية فى التطور من النحت الى الموسيقى ، لأن النحت كان يستبعد اللون ، ويبقى على تجريد الهيئة الحسية ، ولكن النحت يحتفظ بالأبعاد المكانية الموجودة فى الطبيعة (*) ، على حين يستبعد التصوير أحد الأبعاد الثلاثة ، ويبقى على بعد السطح المستوى فقط ، وذلك لكونه يستخدم ظاهرا الواقع الخارجى فى اظهار الجوانب الروحية والداخلية ، لأنه لو مثلت الموضوعات بنفس الكلية المكانية الموجودة فى الواقع ، فإنه يصير لها وجود مستقل ، لا يخاطب الروح ، ويتيح استخدام التصوير للسطح المستوى أن يعبر عن الفروق الخاصة الدقيقة ، وهذا يقتضى استخدام مواد أكثر تنوعا مثل الضوء Light وهو من أهم العناصر الفيزيائية التى يستخدمها التصوير ، بينما النحت والعمارة يستخدمان المادة الثقيلة (٩٠) ، والضوء فى شفافيته هو نقيض المادة الثقيلة التى تبحث عن وحدتها . وعن طريق الضوء ، تغدو الطبيعة لأول مرة ذاتية ، ويضاف عليها الطابع المثالى ، والضوء هو الوسيلة التى تستخدمها الطبيعة كى تجعل الأشياء مرئية بصفة عامة ، والفرق بين استخدام فن التصوير للضوء ، وبين استخدام الطبيعة له ، وهو أن التصوير لا يدع الأشياء مرئية وفق فعل خارجي (كما هو الحال فى فن النحت والعمارة) ، وإنما وفق فعل ذاتي للتعبير عن الانا الداخلية ، فالفنان يستخدم الضوء والظل

Ibid : p. 804.

(٨٩) (*) يشير هنا الى الوشائج القوية التى تربط بين العمارة والنحت ، وتفصل فى الوقت نفسه بين العمارة والتصوير ، فالأعمال النحتية فى حاجة الى العمارة ، كى توضع فيها ، بينما الأعمال التصويرية لا تحتاج الى العمارة ، لأنها لا تحتاج الى جدار ، ولهذا كان الغرض البدائى من التصوير هو تغطية الاسطح الجدارية العارية . (٩٠)

Ibid : pp. 807-808.

Bright and Dark والمنير والمعتم Light and Shedow بدرجات مختلفة (٩١) ، لكى يكون من خلالهما اللون ، وهو أدواته فى اظهار الداخل ، فأى لون هو درجة من درجات التعتيم والإضاءة ، فالنور أو الضوء بما هو كذلك عديم اللون فهو اللا تعين Indeterminancy ، أما اللون فهو شيء معتم بالنسبة الى النور ، والفنان يستخدم اللون فى تكوين الشكل والبعد وملامح الوجه ، والتعبير أى يستخدمه فى تقديم كل ما هو حسى الى أقصى درجات الحسية ، وكل ما هو روحى الى أقصى درجات الروحية لدى الانسان ، لذلك فان اجمال التصوير للبعد الثالث فى المكان هو مقصود لكى يستبدل الواقعية المكانية الخالصة بمبدأ اللون ، وهو مبدأ أسمى وأغنى فى قدراته (٩٢) .

والتعبير التصويرى يتضمن بعدين فى وقت واحد ، فهو يعبر تعبيرا مثاليا ، حين يعرض الكلى والعام ، ويعبر تعبيرا فرديا حين يعبر عن الجوانب الخصوصية ، وتعتبر رسوم التمهيدية Raphael's Cartoons رفايل عن ذلك خير تعبیر ، فأعماله تحتوى الجانبين المثالى والكلى والفردى الخاص معا ، وحين يتناول التصوير الجوهري الكلى ، فانه يظهره فى شكل الذاتية الفردية (٩٣) ، والتصوير يستخدم الظاهر الى أقصى حد ، لأنه العنصر الرئيسى له ، ولذلك تسمى عملية اصفاء الطابع الظاهري الخالص Pure Appearance التى تتيح تأمل الفروق البقيقة فى الأشياء ، ولا بد أن يراعى الفنان فى تصويره للأشياء انسجام جميع التفاصيل . بحيث تبدو وكأنها تيار ينبثق من منبع واحد مشترك ، وهذا يقتضى أن يمتلك الفنان مهارة فنية فائقة (٩٤) .

وتظهر فى فن التصوير ، بصورة رئيسية ، روح الشعوب والبلدان والمصور والأفراد ، وذلك من خلال اختيار الموضوعات وروح التصميم ، ومعالجة الألوان Treatment of Colours واستخدامها ، ولذلك يمكن عن طريق فحص أى لوحة من جانب الخبير أن يعرف العصر والشعب الذى تنتمى إليه ، لأن فن التصوير ينطوى - دائما - على طرق وعادات ذاتية خاصة بالعصر والشعب والفنان ذاته أيضا (٩٥) .

Ibid : p. 809.

(٩١)

Ibid : p. 810.

(٩٢)

Ibid : p. 812.

(٩٣)

Ibid : p. 812.

(٩٤)

Ibid : p. 813.

(٩٥)

السمات الخاصة لفن التصوير

Particular Characteristics of Painting

إذا كان فن التصوير من طبيعة رومانتيكية ، فإنه يجب أن نتساءل : ما هو الأصلح والأنسب للتمثيل التصويرى من بين عناصر هذا المضمون الرومانتيكى الغنى ، فليست كل عناصر المضمون الرومانتيكى صالحة ، ويمكن تمثيلها فى فن التصوير ، فهناك بعض الموضوعات يتفرد فن الموسيقى والشعر بالتعبير عنها ، وهى الموضوعات الباطنية العميقة من حياة الروح التى لا يمكن التعبير عنها من خلال الخارج ، فالتصوير يتميز عن باقى الفنون الرومانتيكية فى كونه قادرا على التعبير الخارجى عن الجوانب الداخلية ، لأنه قادر على إقامة جسر بين الداخل والخارج ولهذا كان مضمونه هو الجوانب الخصوصية الشخصية البارزة التى تبرز داخلية الشعور بصفة عامة ، وداخلية العواطف بصفة خاصة (٩٦) .

والمجال الرئيسى الذى استمد منه فن التصوير موضوعات هو المجال الدينى ، لأنه يتفق مع مضمون صورة الفن الرومانتيكى بشكل عام ، ولأنه يقدم المضمون المثال بالمعنى المجدد للكلمة الذى يظهر فى تصالح النفس الذاتية مع الله ، وهذا ما يتفق مع ما يريد فن التصوير أن يقدمه ، ويلأنم الطبيعة النوعية لفن التصوير (*) .

والموضوعات الدينية التى تناسب فن التصوير هى الموضوعات التى سبق الإشارة إليها ، أثناء الحديث عن صورة الفن الرومانتيكى ، حين تحدثت عن قصة الفداء ، وصور الحب المختلفة ، أى الحب الإلهى ،

Ibid : p. 614.

(٩٦)

(*) ولكن هذا لا يعنى أن فن التصوير فى عصره المسيحى ، لم يتناول موضوعات أخرى ، فواقع الرسم المسيحى فى عصر رافائيل ، وكورييجيو Correggio (١٤٨٩ - ميثولوجى) ، وروبنز Rubens (١٥٧٧ - ١٦٤٠) (وهو فنان هولندى من أشهر لوحاته تعذيب القديس بطرس) ، وقد استخدم موضوعات أسطورية ، أما لذاتها ، أو لتمثيلها ككاثيا Allegorically ، وقد وصف جوته هذا الاتجاه ويعلق هيجل على استخدام فن التصوير فى العصر المسيحى لموضوعات من الميثولوجيا الاغريقية حسب مفاهيم القدامى وروحهم ، وكذلك مشاهد من الحياة الرومانية قائلا : « أن الماضى لا يمكن أن يرد الى الحياة ، وأن الطابع النوعى للتقديم لا يتفق كل الاتفاق مع مبدأ التصوير » ولهذا فإن على الرسام أن لا يأخذ الموضوعات القديمة كما هى ، وإنما يكيفها ويجرى عليها تعديلا جديرا ، بحيث تتولد عنها مشاعر أخرى مغايرة لتلك التى تتولد عن آثار الفن القديمة .

See : Hegel : op. cit., pp. 814-815.

والحب في صورته البشرية ، والواقع أن هيجل يكرر هنا ما سبق أن ذكره - في تاريخ الفن عن الصورة الرومانتيكية للفن - عن الطابع الانطولوجي والميتافيزيقي للحب الديني ، ودلالته في التعبير عن النفس الرومانتيكية ، التي ترى الجمال في صورة التطابق بين الداخل والخارج كما كان الحال في صورة الفن الكلاسيكي ولذلك يكرر هيجل - هنا - وصف المشاعر الداخلية العميقة المصاحبة للحب Love (٩٧) ويبرز فيه الجانب الروحي والعيني ، الذي يتيح لفن التصوير أن يصور هذه الموضوعات خارجيا ، قمثلا الحب الديني ، لا يوجد بصورة مجردة لا يمكن تصورها الا عن طريق ملكة الفهم ، وانما الحب الديني يظهر من خلال أفراد معينين لهم وجودهم الخاص ، وبالتالي فإن تصوير هؤلاء الأشخاص ، يجعل الحب - هذا المضمون الروحي - يتخذ شكلا بشريا وواقعا وجسمانيا ، ولا يقدم في صورة عالم روحي محض (*) ولهذا نجد أن الأسرة المقدسة Holy Family ولاسيميا حب مريم العذراء لطفلها الموضوعي المثالي للتصوير بوصفه فنا رومانتيكيا ، وإذا كان فن التصوير لا يستطيع أن يصور الله ، لأنه فكرة مجردة ، فإنه يتخذ من المسيح موضوعا للتعبير الأساسى عن الحب ، ولأن المسيح يمثل الألوهية من خلال ذاتية بشرية ، ولأن الدلالة المزدوجة بوصفه انسانا واقعا ، يختلف عن البشر في سموه ونبله ، ويجعل تمثيل الروح يبدو تمثيلا في حضن البشرية ، وليس منفصلا عنها . ولكن لابد من تصويره وقد اعتنق من الوجود المباشر المعارض بوصفه فردا معينا ، ولابد أن يتبدى في أسمى تعبير عن الألوهية يمكن أن يعطيه فن التصوير (٩٨) .

ومن الموضوعات التي اقتبسها فن التصوير من حياة المسيح ، تصوير طفولته ، بحيث تعبر بساطة الطفل وبراهته عن سموه ، وهذا ما نجده في لوحات رافائيل التي تمثل المسيح طفلا ، وبخاصة في لوحة

Ibid : p. 816.

(٩٧)

(*) حين يتناول فن التصوير موضوع الحب في شموله البسيط ووحشته ، أي في الله ، فإنه يتناول الله كما يتجلى في المفهوم المسيحي ، فلا يتناوله بشكل مجرد ، وانما يخلع عليه هيئة بشرية ، وهذا يعنى أن التصوير مرغى على استخدام التشبيه Anthropomorphism ويعتقد هيجل أن يان فان آيك Van Eyck (١٣٩٠ - ١٤٤١) وقد وصل الى درجة الكمال في تصويره لله الأب في اللوحة المعلقة فوق مذبح كاتدرائية جاند .

Ibid : p. 819.

(٩٨)

المادونا *Madonna* (*) *Sistine* الموجودة في درسدن *Dresden* ، والتي قدم فيها تعبيرا طفوليا رائع الجمال ، ونلتقط تفتح الالهى الى جوار البراءة (٩٩) وبالإضافة الى هذه الموضوعات ، توجد موضوعات أخرى ، مثل القديس يوسف ، والقديس يوحنا والرسول والشهداء ، والتقوى والصلاة ، ولهذا تطالعنا في الحقب المتقدمة من فن التصوير ، وجوه تحمل آثار العذاب ، رغم أنها صورت في شكل صور شخصيته *Portrait* ، ونستشف خلال هذه الوجوه نفوسا تقيّة كرسّت حياتها للصلاة والعبادة ، وهذا ما نجده في لوحات الألمان والهولنديين القدماء ، مثل لوحة كاتدرائية كولونيا *Cologne Cathedral* التي تمثل الملوك وهم يتلون صلاة التعبد ، وتوجد لوحات أخرى تمثل بعض الناس الذين تظهر لنا تقواهم الداخلية العميقة ، ولوحات أخرى تصور من لا يتذكر الكنيسة سوى يوم الأحد من كل اسبوع ، واستطاع الايطاليون تجاوز الألمان والهولنديين في فن التصوير ، لأنهم صوروا ثنائم الوجه وتعبيره عن داخلية النفس العميقة (١٠٠) ، ويرى هيجل أن اللوحات التي تعبر عن أعماق النفس وتبلها الروحي من خلال الوجه ، أفضل وأعمق من اللوحات التي ركزت على تصوير مشاهد الجسد والتعذيب التي تعرض لها الشهداء ، لأنها ركزت على الألم الجسدي والحس ، ولم تركز على المعاناة الروحية العميقة في التواصل نحو الله ، وهذه هي المظاهر الرئيسية للمثال الروحي المطلق ، الذي كان يشكل المضمون الأساسي للتصوير الرومانتيكي ، التي استلهم من خلاله التصوير أنجح آثاره وأشهرها . بالإضافة الى هذه الدائرة الدينية التي ينهل التصوير موضوعاته منها ، توجد دائرتان أخريان هما دائرة الطبيعة ودائرة الحياة البشرية ، فإذا كان المصور قد لجأ للموضوعات الدينية لتصوير داخلية النفس ، والتعبير عن حضور الحب في المطلق (سبق أن ذكرت في هذا البحث ، الى أن المقصود بالمطلق عند هيجل هو الانسان في سعيه من المتناهي الى اللامتناهي) ، فان الفنان قد لجأ الى دائرة الموضوعات الطبيعية مثل الجبال والتلال وضيء القمر ، ليصور أيضا الجوانب الداخلية للعواطف التي تجيش بها نفسه ، فالتأمل في هذه اللوحات ، يجد أن الفنان لا يركز على الطبيعة كما هي ، والا صار الفن

(*) كلمة مادونا *Madonna* ، مصطلح يستخدم في العصور الوسطى ، ويشير الى السيدة مريم العذراء ، وتعني الكلمة حرفيا : سيدة (انظر ستيس : فلسفة هيجل ص ٦٤٦) .

Hegel : op. cit., p. 823,

(٩٩).

Ibid : p. 828,

(١٠٠)

محاكاة ، وإنما لأن أوضاع العالم الخارجى. الطبيعى تنير فى الحياة العاطفية ميولا ونوازع مختلفة (١٠١) . بمعنى أن الفنان هنا يستجيب لنداء الطبيعة الموجه الى النفس والعواطف ، فعمق البحر وهديره وثورته، تماثل أحوالا فى النفس ، ويكون لها صدى أيضا . ولهذا فالطبيعة مجرد وسط يصبح مصدرا لموضوعات الفن . والفنان حين يلجأ للطبيعة ، فإنه يستجيب لمهمة الفن ، وهى تمثيل على أنه واقع ، بحيث يمكن للانسان ادراكه ، واضفاء الطابع الانسانى على الموضوعات المختلفة المحيطة به .

فالفنان يبحث فى هذه الظواهر اليومية عن مضمونه . ويرد هيجل فى هذه النقطة على الزعم القائل أن تصوير الطبيعة والحياة اليومية فى الفن ، يوقعه فى موضوعات مبتذلة ، وليست جديرة باهتمام الانسان ، بأن هذا الراى يرجع الى تدخل ذاتية الانسان ونشاطاته المتعددة فى أحكامه ، بمعنى أن انفصاله الاجتماعى أو الحياتى أو النفسى عن موضوعات هذه الأعمال الفنية هو الذى يبرر حكمه ، بينما تكمن قيمة هذه الأعمال ، فى أنها. تجذب انتباهنا الى موضوعات لا تقع تحت ادراكنا فى الواقع اليومى. أو نمر عليها مرور الكرام ، وقد عبر عن هذا المعنى « جوته » حين بين أن تذوقه لأعمال فن. التصوير جعلته يلتفت الى أشياء كثيرة نراها فى الواقع ، ولم يكن يلتفت اليها ، فحين دخل منزلا لأحد أصدقائه شعر أنه يرى لوحة حية ، لأنه رأى فيها المقدرات المختلفة التى كان يستخدمها أحد المصورين وهو فان أوستاد Ostade (١٦١٠ - ١٦٨٤) (وهو رسام هولندى اخص بتصوير مشاهد الحياة اليومية داخل البيوت) (١٠٢) . ولهذا فلا يمكن أن تبدو الموضوعات المستمدة من الطبيعة أو الحياة البشرية فى اللوحات أقل من الموضوعات الدينية ، لأن ما يتحكم فى. هذا هو قدرة الفنان وطريقته فى رؤيته للأشياء وتصورها وتصميمها ، فالفنان حين يقدم لنا موضوعا ، يبدو لنا - هذا الموضوع - وكأننا نرى شيئا جديدا ومختلفا عما نراه ، لأننا لا نولى اهتماما. - فى الحياة الواقعية - لجميع تفاصيل هذه الأوضاع والألوان التى تتبدى فيها ، بالإضافة الى أن الفنان يبحث فى هذه الموضوعات حياة جديدة من نفسه ، فهو يقدم موضوعاته من خلال حبه وذكائه وروحنه (١٠٣) .

Ibid : p. 831.

(١٠١)

Poetry and Truth عن هذا فى كتابه الشعر والحقيقة Foethe (١٠٢)

See :-Hegel : op. cit., p. 849,

Ibid : p. 836.

(١٠٣)

خصائص المواد الحسية فى فن التصوير :

يستخدم التصوير المنظور الخطى Linear Perspective ، لأنه المجال الذى يتحرك فيه هو السطح فقط ، ولا يستطيع أن يقدم أشخاصه بجانب بعضها البعض مثل النحت القديم ، ويساعد السطح فن التصوير فى إبراز العلاقات بين الأشخاص من جهة ، وبين المناظر الطبيعية والمباني وترتيب الغرفة الدخلى من جهة ثانية . وإذا كان التصوير لا يستطيع تقديم المسافات الفعلية الواقعية على نحو ما يفعل النحت ، فإنه إذا أراد أن تبدو الأشياء بعيدة رسمها بحجم أصغر ، وهو يخضع فى هذا التصغير لقوانين بصرية ، قابلة للتحديد رياضيا كما يمكن التحقق من صحتها فى الواقع الطبيعى (١٠٤) . ولكن الأشياء لا تختلف حسب المسافة التى تفصل بينها وبين البصر فحسب ، بل بشكلها أيضا وتخطيط اللوحة المبدئى Draughts Manship هو الذى يعين حدود المسافات الفاصلة بين الموضوعات ، وكذلك الشكل الفردى لكل موضوع ، ويحكم التخطيط والتصميم قوانين الصواب والدقة التى تنطبق على الموضوعات الخارجية ، ولا تنطبق على التعبير الروحي ، ولهذا فإن التخطيط أو التصميم يؤلف القاعدة الخارجية لفن التصوير (١٠٥) والعنصر الرئيسى فى التصوير هو التلوين Colouring لأن عن طريقه تكتسب المسافة والشكل كامل مدلولهما وتمثيلهما الحقيقى بفضل اختلاف الألوان بين الموضوعات وإذا كان التخطيط يمثل العنصر المجرد فى التصوير ، فإن روح الفنان وسماته المميزة تظهر من خلال الألوان التى يستخدمها ، والكيفية التى يتناولها بها فالألوان هى التى تجعل الأشياء تبدو وكأنها محبوبة بنفس وحياة . وتختلف مدارس الرسم التصويرى Schools of Painting فى امتلاك حس التلوين ، فنلاحظ - على سبيل المثال - أن الهولنديين قد دللوا على براعة فائقة فى استخدام الألوان ، ويفسر هيجل ذلك ، بأن الهولنديين كانوا يعيشون بجوار البحر ، وكان أمامهم أفق ضبابى ، فزاد ميلهم الى أن يتحرروا منه بدراسة اللون الزاهى ، وتفاعلاته المختلفة ودرسوا أيضا انعكاسات الضوء ، حتى جعلوا إبراز الألوان والضوء هى مهمة الفن الأولى (١٠٦) .

ان الأساس المجرد لكل لون هو النور والظلام Light and Dak فالدرجات المختلفة بينهما هى التى تعطينا الألوان ، فمثلا التعارض بين

Ibid : p. 837.

(١٠٤)

Ibid : p. 838.

(١٠٥)

Ibid : p. 839,

(١٠٦) النظر :

الأبيض والأسود هو تعارض بين النور والظل ، ولذلك فإن النور والظلام هو أساس الرسم التصويري ، لأنهما هما اللذان يتيحان امكانية تحديد المسافات والفروق بين المستويات ، وتحديد حدد الموضوعات ، أى إبراز الشكل الحسى بما هو كذلك ، ويستخدم الفنان النور والظلام ليصل الى التجسيم *Modelling* ، ولا سيما فى فن محفورات النحاس . والكيفية التى يستخدم بها الفنان النور والظل مرتبطة أساسا بطريقة الاضاءة التى يأخذ بها . فالضوء الطبيعى من نور الشمس أو القمر ، أو الشموع ، كل منها له دلالة مختلفة . ولكن متى يلجأ الفنان الى استخدام اضاءة خاصة فى اللوحة ؟ ولا يستخدم النور الطبيعى ؟ يلجأ الفنان الى ذلك اذا أراد أن يضيف على عمله طابعا دراميا ، فيبرز بعض الوجوه ويأورى غيرها ، لأنه فى هذه الحالة فإن الرسام لا يقنع بضوء النهار العادى ، فيستخدم اضاءة خاصة قادرة على إبراز الاختلافات التى يريد بها ، والتى تبرز الجوانب الروحية فى العمل الفنى (١٠٧) ، والتصوير لا يعبر عن النور والظلام فى تجريدتهما المحض ، بل بواسطة اختلافات لونية ، فالنور والظل يجب أن يلونا ، وينطوى اللون - هو الآخر - على تعارض بين الفاتح *Lightness* والغامق *Darkness* اللذين يؤثر كل منهما فى الآخر ، فيضعفه أو يقويه . فالأحمر والأصفر مثلا ، أنتج *Brighter* من الأزرق (*) واللون يغلب عليه الطابع الفاتح أو الغامق حسب الوسط الذى يمر فيه ، وكل لون هو ثمرة تركيب من ألوان متعاكسة ، بدرجات مختلفة ، والألوان الأساسية هى الأزرق والأحمر والأصفر والأخضر (١٠٨) . ولكل لون دلالة مختلفة ، سيطرت على استخدام الفنانين له بالسلب أو بالإيجاب ، فمثلا الأزرق يماثل الطريقة الهادئة المتبصرة الناعمة فى التعامل مع الأشياء ، أما الأحمر فيرمز الى المبدأ المذكور الملكى السائد ، ويرمز الأخضر الى اللامبالاة والحياد . ولهذا فطبقا لرمزية الألوان ، تلبس مريم العذراء ، حين تمثل جالسة على عرش بوصفها ملكة السماء رداء أحمر ، بينما تلبس آخر أزرق حين تمثل كأم (١٠٩) . وكل الألوان الأخرى هى درجات مختلفة من الألوان الأساسية الأربعة ، ولذلك لا يمكن أن يعتبر البنفسجى لونا ، لأن مشتق من لون أساسى هو الأزرق . ويقوم فن التصوير على أساسى التناغم بين الألوان ، وأن يركب الألوان على

Ibid : p. 840.

(١٠٧)

(*) اعتمد هيجل فى تحليله للألوان على ما قدمه جوته بهذا الصدد فى كتابه نظرية الألوان (Goethe's Theor of Colour) .

Hegel : op. cit., p. 841.

(١٠٨)

Ibid : p. 842.

(١٠٩)

نحو لا تتعارض فيما بينها ، وحتى يتقيد الفنان بقواعد الألوان يصل إلى تحقيق الكمال في تمثيل شكل الموضوعات ، وألوانها الفعلية ، وهذا ما نجده في أعمال الفنانين الهولنديين ، فيقدم بريق الفضة والذهب ووميض الأحجار الكريمة كما فعل فان آيك Van Eyck ويرى هيجل أن الألوان تشكل كلية متناسقة ، ولهذا فلا يجوز أن ينقص أى لون أساسى (وبالطبع أن حديث هيجل هذا لا ينطبق على الأعمال الفنية المعاصرة ، فمثلا قسم بيكاسو أعمالا فنية رائعة من خلال استخدام درجات لون واحد فقط ، هو اللون الأزرق ، وتطلق على هذه المرحلة اسم المرحلة الزرقاء) ، والرسمون الايطاليون والهولنديون القدماء قد تقيدوا حيدا نظام الألوان وانسجامها ، ولهذا نلتقى في لوحاتهم بالألوان الأساسية الأربعة ، ولكن لا بد أن تقدم الألوان بشكل يوجى للعين بالهدوء والتصالح ، وقد استخدم الهولنديون الألوان الرئيسية في نقائهم وإشراقها المحض ، مما زاد من وحدة التعارض بينها ، وزاد من تحقيق التناغم والانسجام (١١٠) وما يريد أن يركز عليه الفنان يقدمه من خلال الألوان الرئيسية ، بينما الموضوعات الثانوية تقدم من خلال الألوان المزجية Mixed Colours (١١١) وتختلف درجة اللون تبعا للمنظور الخطى الذى يبرز الفرق فى الحجم بين خطوط الموضوعات فدرجة إشراق اللون مرتبطة بالمسافة والمنظور الجوى ، بمعنى أن درجة وضوح اللون ترتبط ارتباطا مباشرا بعلاقته بالضوء ، فمثلا الوجه الذى يبدو فى الظل Shadow لا تكون ألوانه مشرقة وإنما عليها درجة من درجات التعتيم Dark ومن أصعب الموضوعات التى يقابلها الفنان هي تلوين الجسم البشرى ، ويرى هيجل أن الألوان الزيتية هي الأصلح لذلك (١١٢) ، والحقيقة أن سبب تركيز هيجل على أهمية الألوان فى فن التصوير هو أنها تحدث سمرا ، يتجلى بصورة رئيسية فى الجوانب الروحية التى تظهر لنا من علاقة الألوان ببعضها ، وكأننا ننقل من عالم التصوير الى عالم الموسيقى ، وهذا ما نجده فى أعمال ليوناردو دافنشى Lenoardo da Vinci (١٤٥٢ - ١٥١٩) ، الذى نتوغل فى أعماله الى أعماق الظلال ، رغم أنه يتركها منيرة بحكم شفافيته ، ويصل من خلال للتدرج فى التلوين الى النور الأكثر اضاءة (١١٣) .

يتناول هيجل - بعد ذلك - دور ذاتية الفنان فى خلق الأعمال الفنية ، فالفنان لا يتقيد بقواعد المنظور الخطى تماما ، ولا تحول عمله

Ibid : p. 843.

(١١٠)

Ibid : p. 844.

(١١١)

Ibid : p. 846.

(١١٢)

Ibid : p. 848.

(١١٣)

الى علم الهندسة ، ولأن حس التلوين لا يرتبط بقاعدة معينة ، بقدر ما يرتبط بكيفية خاصة في رؤية وتصور الفروق والدرجات اللونية التي تخضع لخيال الفنان وقدرته على الابتكار . وبحكم اضفاء هذا الطابع الذاتي على الألوان ، فإن الفنان يرى عالمه وفق رؤيته للعالم ، ولهذا يمكن أن نميز بين الفنانين على أساس تناولهم للألوان ومعالجتهم إياها في لوحاتهم (١١٤) .

التطور التاريخي لفن التصوير (*)

Historical Development of Painting

إن أهمية دراسة التطور التاريخي للتصوير ، تكمن في أنه يتيح لنا فرصة دراسة الأعمال الفنية دراسة عميقة ، ويمكن عن طريقه فهم المقصود من مضمون فن التصوير ، واعداد المواد ، ومراحل التصميم ، لأنها تتبدى في تاريخ الفن بشكل عيني ، ولا يتوقف هيجل عند المراحل المختلفة لتطور فن التصوير ، وإنما يكتفى بالإشارة الى ثلاث صور رئيسية هي : الرسم (التصوير) البيزنطي ، والتصوير الإيطالي ، والتصوير الهولندي والألماني .

التصوير البيزنطي Byzantine Painting

ورث التصوير البيزنطي المهارة الفنية التي صاغها الإغريق ، ولهذا بقي هذا التصوير تقليديا في شكل الوجوه ، ونمطيا في الأشخاص وأشكال التعبير ، كما أن التجسيم بواسطة النور والظل وانصهارها لم يبلغ شأنا مرموقا في التصوير البيزنطي ، لذلك لم يتطور المنظور الخطي لدى البيزنطيين ، ولم يتطور أيضا فن تشكيل المجموعات الحية ، وذلك لأن التصوير البيزنطي حرص على تصوير نماذج مسبقة ثابتة ، وتقيّد بأنماط تصوير متوارثة ، ولهذا تحول التصوير البيزنطي الى مجرد

Ibid : p. 849.

(١١٤)

(*) يرى هيجل أنه لا يمكن دراسة التطور التاريخي لفن التصوير دراسة نظرية بمعزل عن الأعمال الفنية الحقيقية التي تجسد وتشخص هذه الدراسة ، ولهذا فإن رؤية هيجل لن تكون كاملة إلا إذا كان المرء مطلعاً على اللوحات والأعمال الفنية التي يشير إليها ، وكنت أود أن أضيف هذه اللوحات الى هذه الدراسة ، ولكنني سأكتفي بذكر المراجع المختلفة التي تحوى هذه اللوحات التي يشير إليها هيجل ، لن يريد الاستزادة See : Hegel : op. cit., p. 869 .

حرفة غريبة عن الحياة والروح وانتشرت ضوء الرسم البيزنطي في
إيطاليا (*) .

التصوير الإيطالي Italian Painting

يقدم التصوير الإيطالي طابعا آخر من الفن ، لأنه قدم المضمون
الديني المقتبس من العهدين القديم والجديد ، ومن حياة الشهداء
والقديسين ، واقتبس موضوعاته أيضا من الميثولوجيا الإغريقية ، لكنه
نادرا ما كان يصور نماذج من التاريخ القومي أو الحياة اليومية ، كما كان
يفعل الفن الهولندي ، الذي استمد روعته من تصوير مشاهد الحياة
الواقعية ، وأهم إسهامات التصوير الإيطالي تتضح في تصميماته والأعداد
الفنية للموضوعات الدينية الذي يتمثل فن ادخال الواقع الحي للحياة
الروحية والجسمية الى موضوعات الفن . ويقول هيجل : ان التصوير
الإيطالي يذكرنا بالموسيقى الإيطالية الآلية التي يصور كلاهما نغم النفس
المحبة (١١٥) . والطابع الروحي العميق الذي تجلده في التصوير الإيطالي
والموسيقى الإيطالية تجده أيضا في الشعر الإيطالي في المقطوعات الثلاثية
ترزاريما Terza-Rima والكانزونات Canzone (١١٦) والسونتيات
Sonnets (١٣٠٤ - ١٣٧٤) ، ولدى دانتي Dante (١٢٦٥ -
١٣٢١) فالمضمون واحد في كل الفنون الثلاثة ، والتصوير الإيطالي
لم يصل الى هذا دفعة واحدة ، وإنما مر بمراحل عديدة ، فبعد الرسم
البيزنطي تخلى الإيطاليون عن الطراز الحرفي في التصوير الذي أشاعه
البيزنطيون ، وظهر الابتكار في أعمالهم ، ولكن لأن الموضوعات التي
يتحركون فيها محدودة ، فكانوا يركزون على إبراز سمات الوقار والعظمة
الدينية فقط . ويعبر عن المرحلة الأولى دوشيو Duccio (١٢٦٠ -
١٣١٩) الذي كان له أثر كبير في التحرر من التقاليد البيزنطية في فن
التصوير . أما الاستقلال عن الفن الإغريقي فقد حققه جيوتو Giotto

(*) استشهد هيجل بفقرات طويلة من كتاب فون. رموهر Rumohr أبحاث
إيطالية للتبليل على صحة آرائه .
See : Hegel : op. cit., p. 872.

(١١٥) ويقول هوراس أيضا في تشبيه التصوير بالشعر : الشعر يشبه التصوير :
Horace : Ars Poetica : « Poetry is like painting ».

(١١٦) الكانزون Canzone في الإيطالية هي قصيدة غنائية صغيرة .

(١١٧) السونتيات Sonnets من الإيطالية ، ومفردها سونيتو : وهي قطعة
شعرية من أربعة عشر بيتا من الوزن الاسكندراني ، مؤلفه من رباعيتين وثلاثيتين ،
وقوافيها ذات قواعد خاصة وثابتة .

(١٢٩٩ - ١٣٣٧) ، الذى يعتبر رائد فن التصوير الحديث ، فقد عدل بخطط تحضير الألوان الذى كان معمولاً به فى عصره ، كما عدل نمط التصميم والتنفيذ ، واختار موضوعات جديدة ، ولذلك يعتبر جيو توتو (١١٨) هو الذى وجه التصوير نحو الحاضر والواقعى (١١٩) ، واختفى من أعمال هذه المرحلة من التصوير الايطالى ذلك الجلال القدسى الذى كان يهيمن على الطور السابق من فن التصوير ، وبدأت تظهر الموضوعات الدنيوية الى جانب الموضوعات الدينية .

وهكذا استيقظ حب المناظر الطبيعية كخلفية للوحات ، وكذلك المناظر العامة للمدن الكنائس والقصور ، وبدأت الصور الشخصية تحتل مكاناً بارزاً فى اللوحات التى تمثل أوضاعاً ومواقف دينية ، وصار الفنانون يستخدمون بمزيد من الحرية سمات الحياة العائلية والمدنية فى لوحاتهم ، وحدث تصالح بين الروحى والخارجى ، وأصبحت مهمة الفنان هى تحقيق التوافق والتناغم بين الجوانب الداخلية العميقة لتدين النفس ووقارها مع حس الحياة الحاضرة للأشخاص والأشكال ، ومن أفضل من حقق هذا فى أعماله هو ليوناردو دافنشى ، فهو الذى تفوق على جميع المتقدمين عليه فى دراسة الجسم والنفس البشرية ، وكذلك Raphael (١٢٠) .

الرسم الهولندى والألماني : Flemish and German Painting

يجمع هيجل للتصوير الهولندى والألماني ، لأنه يرى أن هناك صلة قريبي قائمة بينهما ، وأنهما استطاعا أن يتحرروا من الأشكال الفنية الفنية الجاهزة والتمطية ، وأن الألمان والهولنديين تمكنوا من بلوغ التصالح الدينى الذى يقوم على التوفيق بين متطلبات الكنيسة ورسالة الفن الدينية ، وبين مبدأ الجمال الحر الذى كان وراء إبداعهم لتلك اللوحات الفنية . ومن أهم المصورين الهولنديين نجد فان آيك وبان آيك Eyck اللذين يعدان اليوم مبتكرى التصوير الزيتي ، أو على الأقل هما المصوران اللذان جودا تلك الطريقة بمنتهى الدقة ، وظهرت قدرتهما فى رسم الخطوط ، وتمثيل الأوضاع والشخصيات ، والتمييز بين

Stanzas : (١١٨) المستanzas : مجموعة أبيات ذات معنى كامل :

See : Hegel : op. cit., pp. 873-874.

Ibid : pp. 875-876.

(١١١)

Ibid : p. 881.

(١٢٠)

الدأخلى والخارجى ، وفى أشراق الألوان وحرارتها وتناغمها ، ولكن إذا قارنا بين التصوير الهولندى والتصوير الايطالى ، سنجد أن الجانب الدينى والروحى أعمق لدى الايطاليين منه لدى الهولنديين ، لأن الهولنديون اهتموا بتمثيل شؤون الحياة اليومية (١٢١) .

أما الألمان فقد عالجوا الموضوعات الدينية بمهارة فائقة أيضا ، وعبروا عن الجوانب الروحية العميقة ، ويكمن اسهام التصوير الهولندى والألمانى فى الانصهار الكامل مع الدينوى واليومى ، والارتباط معه ، وقد أدى هذا الى تطور فن التصوير نفسه ، ويرد هيجل سبب الانتقال من تصوير الموضوعات الدينية الى موضوعات الطبيعة والحياة المنزلية الى حركة الاصلاح الدينى فى هولندا ، حيث اعتنق الهولنديون البروتستانتية وحراروا طغيان الملكية الأسبانية ، ورغم هذا لا نجد هذه الموضوعات السياسية فى لوحاتهم ولكنهم أظهروا فى لوحاتهم طباعهم الصلبة ، وجميع أوضاع حياتهم ، ولهذا نجدهم يصورون نظافة مدنهم ومنازلهم ، وأدواتهم المنزلية وأعيادهم القومية .

واستطاع الهولنديون أن يقدموا الحرية ودقة التصميم وحب الأشياء العادية والصغيرة فى إبداعاتهم الفنية . وقد برعوا فى استخدام النور والظل ، وصوروا الحياة الريفية مشبعة بالمرح التفتوى البرى ، ولذلك يعتبر الفن الهولندى أفضل وسيلة لمعرفة الإنسان والطبيعة الانسانية ، لأن الفنان الهولندى كان على معرفة عميقة بهما (١٢٢) .

(ب) الموسيقى Music

ان الموسيقى فن ذو طبيعة خاصة ، تجعله أبعد الفنون عن قبول التعريفات والأوصاف ذات الطابع العام ، ومضمونها الروحى هو حركات عالم العواطف وأحداثه ، بمعنى له تردد للذاتية ، ولهذا فهى أقرب للابهام واللاتعين ، وليس هناك على الدوام تطابق بين التنويعات الموسيقية وتنويعات عاطفية محددة ، أو تمثل بعينه أو فكرة (١٢٣) ، ولذلك فالقيمة أى الفكرة الموسيقية هى أساس العمل الموسيقى ، « وهى أصغر شكل لحنى يمكن ادراكه ، وهى عبارة عن وحدة أو خلية لحنية توحى

Ibid : p. 883.

(١٢١) مرجع سبق .

Ibid : p. 885

(١٢٢)

Hegel : Aesthetics , Vol. II, p. 891.

(١٢٣)

بمذلول معين ، ثم تنمو وتتكاثر بفضل القوة الدافعة الكامنة فيها (١٢٤) ، ووظيفة الموسيقى كفن هي توصيل الحياة الباطنية الداخلية ، وتساعد في تمثيلها هو ذاتي ، وتحويل الموضوعى الى ذاتي ، بمعنى أن الموسيقى لا تفعل مثل الفنون التشكيلية التي تختار نمط التعبير الخارجى لتعبر به عن ذاتها ، وتجعل النمط الخارجى للفن قائم بحرية واستقلال ، بل ان الموسيقى تجرد الخارج - أى الأداة التي يستخدمها الفنان - من كل طابع موضوعى (١٢٥) ولقد بينت كيف أن التصوير يختزل أبعاد النحت المكانية ، وهى الطول والعرض والثقل والحق الى السطح وحده ، والموسيقى قد نشأت من الغاء المكان ، فالمكان فى الفنون التشكيلية ساكن ، والجسم حين يهتز يتحرك ، ومن هذه الحركة يغير مكانه ويرتد الى حالته السابقة ، وهذا الاهتزاز ينتج الصوت وهو مادة الموسيقى (١٢٦) . وبواسطة الصوت تنفصل الموسيقى عن المكان القابل للادراك الحسى ، وتحتاج الى عضو آخر غير البصر وهو عضو السمع لتوصيل ابداعها ، ويمتقد هيجل أن السمع ليس من الحواس العملية ، وإنما من الحواس النظرية التي تنسم بطابع فكرى أكثر من البصر ، وهذا يعنى أنه « يتبيننا ، مثل أرسطو بأن الأنغام أقدر من الألوان ، وأن السمع أكثر مثالية من الابصار ، إذ أنه فى الأنغام الموسيقية يتردد ويتجاوب النطاق الكامل لمشاعر وانفعالاتنا ، التي لا يكون موضوعها قد تحدد بعد (١٢٧) ، ويدل هيجل على ذلك بأن البصر يدرك الحسى ، ويستمر فى ادراكه ، بينما السمع لا يدرك الهيئة المادية الهادئة للأشياء ، وإنما يلغى المكان ، ويمكن الغاء المكان مرة ثانية عن طريق الاهتزاز ، وعن طريق هذا النفى المزدوج Double Negative المرتبط بالصوت (١٢٨) ، يصبح الصوت يعبر عن الحياة الداخلية ولا يرتبط بالأشياء المادية الجسمانية المرتبطة بالمكان ويتم نفى المكان عن طريق الآن ، وعن طريق الاهتزاز الذى يحدث الصوت (١٢٩) . ولذلك تعبر الموسيقى عن الحياة الداخلية ، وإذا تساءلنا عن طبيعة الحياة الداخلية التي يمكن أن تنقلها الموسيقى ، وتكون

(١٢٤) عزيز الشوان : الموسيقى - تعبير لغوى ومنطق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٤٤ .

(١٢٥) Hegel : op. cit., p. 889.

(١٢٦) Ibid : p. 889.

(١٢٧) جوليوس بورنتوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة د. هؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ، ص ٢٢٩ .

(١٢٨) تحدث هيجل أيضا عن عملية نفى المكان Negating of Space الى كتابه فلسفة الطبيعة Philosophy of Nature لفكرة ٢٥٧ .

مطابقة للصوت ، فيمكن القول أنه اذا نظرنا للصوت بشكل موضوعي ، سنجد أن الصوت من طبيعة مجردة Abstract على عكس الحجر أو اللون وهي مواد الفنون التشكيلية ، فهي ذات طابع تشخيصي ، لأنه يمكن عن طريقها تقليد ما هو موجود في الطبيعة ، ولهذا فان موضوعات الفنون التشكيلية مستمدة من الواقع ، بينما موضوعات الموسيقى مستمدة من الحياة الداخلية الذاتية المجردة (١٣٠) ولذلك يقول هيجل : « ان المهمة الرئيسية للموسيقى ليست اعادة تكرار الصوت ، أو تصوير العالم الموضوعي نفسه ، ولكن في نهج معاكس تماما ، أنها تصور حركات النفس العميقة ، والشخصية وتبرز روحها الواعية » (١٣١) .

صحيح أن الفن التشكيلي يستطيع أن يعبر عن الحياة الداخلية والصراعات التي تعصف بالنفس ، ولكننا نلاحظ أن الانسان في الفن التشكيلي يتأمل هذه الابداعات من الخارج ، وتحفظ اللوحة بالاستقلال والتمايز ، ولكن هذا التمايز لا يوجد في الموسيقى ، لأن مضمونها هو الذاتى نفسه (*) ، فهي لا تدل على مكان وانما تدل على الحياة الداخلية (١٣٢) ، وعلى الرغم من أن الصوت ذو طبيعة ظاهرية خارجية ، الا أنه لا يظل حاضرا مستقلا مثل المكان ، وانما هو يتلاشى ، فما ان تدركه الأذن حتى يخمد وينطفئ ، فالأصوات لا تجد صداها الا في أعماق النفس التي تتأثر به ، والحياة الداخلية التي تخاطبها الموسيقى هي التي تؤلف الجانب الشكلى من الموسيقى . ولذلك فان مضمون الموسيقى يختلف عن مضمون الفنون التشكيلية والشعر ، لأن هذه الفنون تعتمد في توصيل مضمونها على الأشكال التي تمثل الواقع الخارجى ، بينما الموسيقى تعتمد على تصورات وتمثلات روحية .

ما هي نظرية هيجل في الموسيقى وجمالياتها لديه ؟

إذا تساءلنا كيف يتناول هيجل الموسيقى ، وكيف يعرض نظريته عنها ، بوصفها من الفنون الرومانتيكية ، سنجد أنه يدرس الموسيقى من خلال ثلاثة محاور رئيسية : أولها : يدرس الطابع العام للموسيقى الذى

Hegel : Aesthetics, p. 890.

(١٢٩)

Ibid : p. 891.

(١٣٠)

Ibid : pp. 891-892.

(١٣١) مرجع سابق .

Its content is what is subjective in itself .

Ibid : p. 891.

(١٣٢)

يميزها عن غيرها من الفنون الأخرى ، من خلال المادة التى يستخدماها فن الموسيقى كوسيط مادي لنقل الشكل الجمالى الذى يعبر عن المضمون الروحي وهو الصوت ومدى تأثيره * وثانيهما : يقدم هيجل الفروق الخاصة بين الأصوات الموسيقية Musical Notes وتشكيلاتها Figurations من زاوية صيورتها ، وتطورها فى الزمن ، ومن زاوية شدتها النوعية الفعلية Temporal Duration (١٣٣) أو ما نطلق عليه الدوام الزمنى المؤقت ، وثالثها : يدرس هيجل العلاقة بين الموسيقى والمضمون Content الذى تعبر عنه ، سواء كان هذا المضمون عواطف أو انطباعات وكيف تنقل الموسيقى هذا المضمون (*) .

يبين هيجل الطابع العام للموسيقى من خلال المقارنة بين الموسيقى والفنون الأخرى فيشير الى بعض السمات المتشابهة والمختلفة بين العمارة والنحت والموسيقى ، فالسمات المتشابهة بين العمارة والنحت والموسيقى تقوم على أساس علاقات ونسب كمية (*) بمعنى أن العمارة والنحت تخضع لنسب رياضية للعلاقة بين الأجزاء فى العمل الفنى ، ويتضح هذا بشكل جلى فى الأبنية المعمارية التى تقوم على التوازي والتماثل والتناغم ، والبناء الموسيقى - فى أى قطعة موسيقية - يخضع - أيضا - الى علاقات التماثل والتوازي التى تعتمد على نسب رياضية * هذا من ناحية التشابه ، أما من ناحية الاختلاف ، فإن النحت مثلا يعبر عن الطابق بين الداخل والشكل الخارجى ، وهذا التطابق ليس موجودا فى الموسيقى ، لأن هيجل يرى أن الموسيقى من الفنون الرومانتيكية التى ينفصل فيها الشكل عن المضمون ، ولكن هذا الانفصال ليس موجودا فى العمارة ، وإنما الانفصال يتأتى من طبيعة الموضوعات التى يتناولها كل من العمارة والموسيقى ، فالمضمون الروحي فى العمارة - بوصفها فنا رمزيا - يأخذ شكلا خارجيا فى المكان كما يتصوره الخيال ، بينما الموسيقى تنفى المكان

Ibid : pp. 892-893.

(١٣٣)

(*) ورغم عمق التحليل الذى يقدمه هيجل عن الموسيقى ، إلا أنه يعتذر عن خبرته المحدودة بهذا المجال ، انظر ، ص ٨١٣ من الترجمة الانجليزية ، ورغم أنه يستند فى تحليله الى معرفة عميقة بالموسيقى ومصطلحاته الفنية ، إلا أنه يرى أن النقاد والموسيقيين المحترفين Practising Musicians هم وحدهم الذين يقدمون حديثا عميقا فى هذا المجال ، لانهم يمتلكون معرفة دقيقة بقواعد التأليف الموسيقى ولديهم تمرس طويل بالأعمال الموسيقية (انظر هيجل ، ص ٩٣٠ من الترجمة الانجليزية) .

(*) انظر حول تفصيل هذه النقطة دراسة د. فؤاد ذكريا عن الإيقاع بين الحياة والفن ، فى كتابه « مع الموسيقى - ذكريات ودراسات » حيث أوضح السمات المتشابهة فى الإيقاع بين الموسيقى والشعر والعمارة والفنون الأخرى ، انظر ، ص ٦٦-٧٥ .

وتعبر عن المضمون الروحي عن طريق تمثيل الشعور والعواطف في هيئة أصوات لحنية ، والاختلاف بين الموسيقى والعمارة والنحت يتأتى من طبيعة المادة الوسيطة التي يصاغ منها العلاقات والنسب ، ففي العمارة تستخدم المادة الثقيلة في المكان ، بينما الموسيقى تتحرر من المكان ، بمعنى أن العمارة تشيد أبنيتها الضخمة ذات الأشكال الرمزية عن طريق الإدراك الخارجى ، بينما عالم الأصوات - السريع الزوال - يغوص الى أعماق النفس عن طريق الأذن ويوقظ فيها مشاعر التعاطف (١٢٤) .

وإذا كان هيجل يرى أن أبعد الفنون من الموسيقى هو النحت ، فإن التصوير هو أقرب الفنون ، فعلى الرغم من أن النحت والتصوير يخضعان الى سمة مشتركة بينهما ، وهى أن منهما يرتكز الى أشكال طبيعية خارجية ، فى تصوير المضمون الذى تعبران عنه ، فالنحات ، والمصور ، يقوم بإضفاء الطابع الروحي Spiritual على الأشكال الطبيعية حتى يجعل كل من المضمون والشكل ينصهران فى وحدة واحدة . بينما نلاحظ أن الموسيقى - يتلف عن المصور والنحات - اذ لا يرتكز الى الواقع الخارجى ، وإنما يبنى عمله الموسيقى على أساس الحياة الداخلية ، فهو لا يرجع الى الخارج ، وإنما يعود الى حريته الداخلية (١٣٥) والموسيقى تمثل أعلى درجات التحرر ، لأن الموسيقى لا تقتيد بأى شيء ، ويقوم عمله على التآلف بين الأصوات ، أو إقامة علاقات بينها على أساس التعارض- والتماثل والتعاقب ، فالتكنيك فى العمل الموسيقى يجعل من الحرية هى أساس عمل الموسيقار ، فهو يستلهم ارادته الذاتية الحسية ، فينتقل من نقطة الى أخرى ، أو تقييد نغمة أو إطلاقها من جديد ، بينما هذا ليس متاحاً فى فن النحت وفن التصوير ، ولهذا يستفيد المصور والنحات - فى عمله الفنى - من دراسة الطبيعة ، بينما الموسيقى لا تستفيد من دراسة الطبيعة والأصوات الخارجية ، لأنها تعرف اشكالا موجودة خارج نطاقها تعتمد عليها (١٣٦) . أما عن علاقة الموسيقى بالشعر ، فيوضح هيجل أن هناك صلة وثيقة بينهما ، على أساس أن كليهما يستخدم وسيلة حسية واحدة هى الصوت ، وهما يعتمدان فى بنائهما على الوزن أيضا ، ولكن كلا منهما يختلف عن الآخر فى طريقة التعامل مع الأصوات ونمط التعبير . فالأصوات فى الشعر لا تصدر عن آلات اخترعها الفن ، وإنما تصور عن عضو النطق البشرى ، فيتحول

Hegel : op. cit., p. 894.

(١٢٤)

Ibid : p. 895.

(١٢٥)

Ibid : p. 897.

(١٣٦)

الصوت من صوت في ذاته ، كما هو الحال في الموسيقى الى محض علامات لفظية تكمن قيمتها في التمثلات والتصورات التي تشير اليها ، كما هو الحال في فن التصوير (١٣٧) ، فاللون مثل الكلمة مستقل عن الروحي ، ولا يشكل اللون أو الكلمة في الشعر وحدهما العمل الفني ، فالشكل وتعبيره هو الذي يضيف الدلالة والايقاع على اللون أو الكلمة (١٣٨) . فالموسيقى تختلف عن الشعر في أنها تتخذ من الصوت من حيث هو صوت غاية في ذاته ، وتتخذ من عنصر التأليف الشكل والبناء في العمل الفني ، ولذلك تنفصل الموسيقى عن المضمون الواضح وتستمد مضمونها من الداخل Inner (١٣٩) وعلى الرغم من استقلال الموسيقى عن الشعر إلا أنها كثيراً ما تقترب به ، لا سيما في الأعمال الموسيقية ذات الطابع الغنائي والدرامي ، ويرى هيجل أن غلبة الشعر على الموسيقى ، أو الموسيقى على الشعر في الأعمال التي تجمع بينهما ، من شأنه أن يضر بالفن معاً ، لأن النص الشعري هو عمل مستقل ينتظر من الموسيقى أن تسانده كما يظهر في الأعمال التي تجمع بينهما ، كما في الأشعار الأوبرالية ، والليدات Leider (*) ونصوص الاوراتوريو Oratorios (**) وهذا يجعل الموسيقى تقوم بدور ثانوي ، ويقيّد حرية الموسيقى ويربطه بالنص ، وكذلك النص الموسيقي الجيد يجعل من النص الشعري الذي يصاحبه مجرد عواطف سطحية وتمثيلات عامة للغاية ، ولذلك فالمستمع للأوبرا الإيطالية مثلاً ، تستوعبه الموسيقى ، وينسى النص المصاحب (١٤٠) كما هو الحال في السيمفونية التاسعة لبيتهوفن التي تحتوى على أنشودة الفرح لشيلر Schiller باللغة الألمانية ، وكثير من شعوب العالم يستغرقه النص الموسيقي ولا يكون لفهم النص الشعري المصاحب أى دور في فهم العمل الموسيقي واستيعابها . ويرى هيجل أن هذه الأعمال الموسيقية التي يصاحبها الشعر ، لا تأخذ من الشعر إلا المضمون العام للغاية مثلما يقتبس المصور

Ibid : p. 898.

(١٣٧)

Ibid : p. 899.

(١٣٨)

Ibid : p. 899.

(١٣٩)

(*) الليدات أو الليدة Leid : :: هي الاغنية الشعبية أو الدينية في البلاد

الألمانية .

(***) الاوراتوريو : Oratorios كلمة ايطالية الاصل ، يقصد بها العمل

الموسيقي الذي يصاحبه الاناشيد وجولة أوركسترا ، وتصور موضوعات دينية أو دنيوية ،

ولكن بدون تمثيل ، ومن نماذجها اوراتوريو الخلق لهايند .

Ibid : p. 900.

(١٤٠)

موضوعات التاريخ المقدس لحياة المسيح ، فهو يتخذ من الموضوع
المضمون العام الذى يعرض من خلاله فهمه للتاريخ المقدس وتعبيره
عنه (١٤١) .

يتبين مما سبق أن هيجل يتفق مع أفلاطون وأرسطو فى أن الموسيقى
هى لغة الشعور ، وهذا رأى شائع بين القدماء والمحدثين ، وأصحاب
الاتجاهات الرومانتيكية ، والحقيقية أن القول بأن الموسيقى هى لغة
الشعور أو الانفعال يعنى ببساطة أن الموسيقى تتميز عن غيرها من الفنون
بقدرتها عن التعبير عن العواطف والانفعالات ، وقد يكون مرجع هذا إلى
أن كل انفعال Emotion يكون حركة Motion ، ارتفاع هبوط ،
وهذا ما يحدث فى العمل الموسيقى (١٤٢) ويطلق هيجل على العاطفة
والشعور مصطلح الحياة الداخلية Inner Life والحياة الداخلية
هى الشكل الذى تستطيع الموسيقى عن طريقه التعبير عن مضمونها ،
والموسيقى حين تعبر عن المشاعر والعواطف ، فانها تضيف عليه طابعا
كليا ، فالموسيقى حين تعبر عن الألم أو الحزن أو الفرح فانها لا ترتبط
بحزن معين أو نوع منه ، وانما تعبر عن الفرح بشكل عام ، ويمكن توضيح
فكرة هيجل من خلال المثال التالى : اذا أراد الموسيقى ان يعبر عن الفرح ،
فهو لا يقصد فرحا خاصا بحالة جزئية أو موقف معين ، مثل الفرح بعد
الحزن ، أو الفرح لتحقيق أمنية ، وانما يقصد الفرح بشكل عام . ولذلك
فالموسيقى تختلف عن الشعر ، عن الفاظ اللغة هى علامات منطوقة ،
وتدل على تمثيلات وأفكار ولا تعبر عن مضمون عام ، بينما الموسيقى
لا يقوم العقل بتحليلها ، وانما تنساب فى داخل الانسان ، وتشف عن
المعاني العامة ، ويمكن القول أن الموسيقى تعبر عن المشاعر والعواطف عن
طريق علاقات معينة بين الأصوات ، ولذلك يقول هيجل ان الموسيقى
تتخطى حدود الجسم أو الشكل ، لتؤوب إلى نفسها ، فهى لا تدوب فى
الشكل الخارجى وتتلاشى فيه ، بل يصبح الشكل هو الوسط الذى عن
طريقه تعكس الروح كينونة ذاتها ، وترد إلى ذاتها ، بحيث يصبح هذا
الارتداد هو الأساس « (١٤٣) وآهات النفس Interjections هى
نقطة انطلاق التعبير الموسيقى ، وتختلف الأصوات فى الموسيقى عن
الأصوات الموجودة فى الواقع ، لأن الأصوات - فى الموسيقى - تتعرض
 لعملية تحضير طويل أكثر من تحضير المواد الوسيطة فى فن التصوير
والشعر ، فالأصوات فى الموسيقى - فى حد ذاتها - تمثل

Ibid, p. 901.

(١٤١)

William Knight : The Philosophy of Beautiful, pp. 141-142.

(١٤٢)

Regel : op. cit., p. 903.

(١٤٣)

كلية من الاختلافات التي قد تتلاقى أو تتعمق بحيث تنشأ عنها أشكال شتى من الائتلافات المباشرة والتعارضات الجوهرية ، وبحيث تعبر هذه العلاقات بين الأصوات عن التعبير الحي عما هو موجود في الروح في حالة مضمون معبد ، وقد عبر هيجل عن هذا بقوله : « ان الصوت لا يتجسد بشكل عيني ليؤلف أشكالا مكانية ، وانما يفرض نفسه في الموسيقى من خلال التنوع للعلاقات بين الأصوات ، ولذلك تنتمي الموسيقى الى مضمار الزمن الفكري » (١٤٤) .

تأثير الموسيقى : Effect of Music

ان المصدر الذي تستمد منه الموسيقى قدرتها على التأثير هو النفس الداخلية التي لا تنغمس في تأملات عقلية ، والمقصود بالنفس هنا هو الحس الداخلي Inner Sensibility أى الإدراك المجرد للذات ، ولذلك لا يتميز العمل الموسيقي بالاستقلال كما هو الحال في النحت ، فالمتلقي لا يستوعب العمل الفني في النحت والتصوير الا من خلال تأمل الذات للعمل الفني الخارجي ، بمعنى أننا نحفظ بقدر من الاستقلال والحرية ... أمام اللوحة والتمثال ، ولا يصل إلينا المضمون الا عن طريق التأمل ، لكن في الموسيقى فان عنصر التعبير وهو الصوت لا يسمى وراء تكوين الصور والأشكال المكانية ، وانما يقوم بتوصيل حركاته الى داخلية النفس العميقة ، ولذلك لا يشعر الانسان باستقلاله ، وحرية أمام العمل الموسيقي ، لأن موج الأصوات المتدفق يحمله حيثما شاء (١٤٥) . ومن هذا المنظور ، فان الموسيقى تمارس تأثيرا كبيرا على الانسان ، يختلف باختلاف الاتجاه الذي اثرت الموسيقى أن تسلكه ، ويمكن أن نوضح هذا بأن الموسيقى الحماسية يمكن أن تساعد في أن يلب الحماس في نفوس الجنود أثناء الحرب ، ولذلك يسير الجنود على إيقاع الموسيقى ، فيحدث تلائم بين الإيقاع الداخلي للموسيقى ، مع إيقاع السير ، بحيث نجد أن الذات تستغرق في شغلها وتنسجم مع ما تفعله (١٤٦) وإذا تساءلنا عن سبب تأثير الموسيقى في الانسان فان هيجل يرى أن تأثير الموسيقى في النفس ينشأ من خلال العلاقة بين الحياة الداخلية وبين الزمن كما هو ، فالذات الداخلية - بحكم طبيعتها - هي نفى Negative للمكان ، لأن الانا كائنة في الزمن ، والزمن هو نمط كينونة الذات ، وكذلك

Ibid : p. 904.

(١٤٤)

Ibid : p. 905.

(١٤٥)

Ibid : p. 908.

(١٤٦)

الصوت هو نفى للمكان أيضا (١٤٧) • وإذا كان العنصر الرئيسى للصوت الرئيسى للصوت الذى يحدد قيمته الموسيقية هو الزمن ، فإن زمن الصوت هو أيضا زمن الذات ، وعلى هذا الأساس ، فإن الصوت يندلف الى الانا ، ويستحوذ عليها ، ويحركها بقوة التعاقب الايقاعى للحظات الزمن ، وبعد ذلك تقوم تشكيلات الأصوات فى العمل الموسيقى - من حيث هى تعبير عن المشاعر والعواطف - برفع انفعال الانا الى أعلى الدرجات ، هذا هو السبب الأساسى الذى يفترضه هيجل لقوة التأثير الذى تمارسه الموسيقى على الانسان (١٤٨) • ولكى تمارس الموسيقى تأثيرها الكامل ، فلا يجب أن تكتفى بمجرد التعاقب المجرد للأصوات فى الزمن ، وانما لابد من مضمون يوقظ فى النفوس شعورا حيا ، بحيث تكون الموسيقى عينها هى نفس هذا المضمون •

وإذا كان هيجل يقول بتأثير الموسيقى على الانسان ، فانه لا يغالى فى حجم هذا التأثير ، وهو ينظر باستخفاف الى محاولة أورفيوس (*) Orpheus ، وزعمه أن الأصوات وحركاتها تكفى لترويض الوحوش ، ويرى هيجل أن الموسيقى قد تبث الشجاعة فى نفوس الجنود ، مثل نشيد Derseillaise الخاص بالثورة الفرنسية ، ولكنها لا تستطيع أن تحطم وحدها أسوار الأعداء ، كما حدث لأسوار اريحا ، حيث تروى التوراة أن يسوع بن نون تمكن من اسقاط أسوار اريحا بقوة الأصوات الموسيقية ، فالموسيقى فى عصرنا عصرنا الراهن يمكن أن تقدم مؤازرة ثانوية للجنود ، ولكن ليس بالطبول والمزامير تتولد الشجاعة (١٤٩) والواقع أن التأثير الموسيقى لم يكن وقفا على المحاولات التى اشار اليها هيجل ، وانما نجد أيضا ريتشارد فاغنر Wagner الموسيقار الألماني ، كان يحلم بتعبير العالم عن طريق الموسيقى (**). • ويرى هيجل أن الذاتية تلعب دورا كبيرا فى نمط التأثير الذاتى للأصوات ، لأن الأصوات ليس لها وجود موضوعى دائم ، كما هو الحال فى العمارة والنحت ، ولذلك يحتاج العمل الموسيقى الى تكرار دائم ، لأن الأصوات لا تكاد تظهر حتى تختفى • ولكى تحدث الموسيقى تأثيرها ، فلا بد من وجود فنانين

Ibid : p. 906.

(١٤٧)

Ibid : p. 907.

(١٤٨)

(*) نذكر فى الاساطير الاغريقية ، وهو شاعر منشد له دوره فى الملحمة الهومرية ، وقيل انه كان يروض الوحوش للكاسرة من خلال الغزف بمزماره ، وذلك حين نزل العالم السفلى ، بحثا عن زوجته •

Ibid : p. 908.

(١٤٩)

(**) د. نؤاد زكريا : ريتشارد فاغنر ، المكتبة الثقافية القاهرة •

متمرسين اكتسبوا مهارة روحية ، وتكتيكية فى العزف ، لأن المهارة الذاتية فى العزف هى المركز الوحيد والمضمون للمتمعة الموسيقية (١٥٠) .

السمات الخاصة لوسائل التعبير الموسيقى :

Particular Characteristics of Music's Means of Expression.

ان الصوت - وحده - خال من المضمون ، ولهذا فهو يحتاج الى معالجة فنية كيما يصبح تعبيرا عن حياة داخلية . فالأصوات بمفردها لا تؤلف عملا فنيا ، ولكن لابد أن توجد الأصوات فى علاقات مختلفة مع الأصوات الأخرى ، بحيث تشكل الوحدة الحية والعضوية بين الأصوات ، وهى القاعدة الأساسية للموسيقى ، وتقوم هذه الوحدة على المساواة والتفاوت Equality & Inequality ، بمعنى أن الفنان لا يقدم الموسيقى من خلال علاقات ونسب كمية بين الأصوات فحسب ، وإنما من خلال الشكل العقلى الذى يسيطر على الجانب الكمي فى الموسيقى ، فالتناسب Proportion الكمي لا يقدم الوحدة العضوية للعمل الموسيقى ، لأنه لابد أن يستخدم الفنان هذه العلاقات الكمية لكي يعبر عن الحياة الداخلية ، وإذا كانت الحرية هى معرفة الضرورة عند هيجل ، فإن حرية الفنان الموسيقى مرتبطة بمدى معرفته للقوانين الضرورية للعلاقات القائمة بين الأصوات لأنها وسائله فى التعبير (١٥١) وهذه القوانين التى تعكس العلاقات والنسب الكمية بين الأصوات هى الزمن Time والوزن Bar والإيقاع Rhythm واللحن Melody والفنان يكتب عمله من خلال فهمه لهذه المفاهيم السابقة ، فيعيد بناء العمل الموسيقى على أساس الوحدة أو الاختلاف بين الأصوات ، ويتعامل الفنان مع الزمن العيني للأصوات ، لأن لكل صوت منها نغما Tone محددا ، وتشكل الاختلافات الصوتية فى ازمنا العينية لها العوامل الأساسية لتحديد العلاقة بين الأصوات سواء بالائتلاف أو التعارض Opposition أو التوسط Modulation (١٥٢)

الزمن ، الوزن Bar ، الإيقاع Rhythm

ان عنصر الزمن فى الموسيقى لا يقوم بنفس الدور الذى يقوم به المكان فى الفنون التشكيلية ، كالنحت والتصوير ، حيث يقوم المكان بدور

Ibid : p. 909.

(١٥٠)

Ibid : p. 911.

(١٥١)

Ibid : p. 912.

(١٥٢)

إيجابي ، لأنه يحفظ لهذه الفنون بحق تمثيل الحركة للأجسام ، بينما الزمن في الموسيقى هو عنصر خارجي سالب ، لأن الزمن يقوم على إلغاء نقطة معينة من الزمن ، واستبدالها بنقطة أخرى ، ثم لا تلبث أن تُلغى وتحل محلها نقطة أخرى وهكذا ، وفي تعاقب أنات أو لحظات الزمن يمكن أن نضج الصوت في علاقة كمية مع الأصوات الأخرى ، لأن الزمن في الموسيقى يظهر بمظهر الجريان المطرد والدوام اللامتمايز . ولكن الموسيقى حين تتناول الزمن ، لا تتركه على حالة اللاتعين واللاتمايز هذه ، بل عليها أن تعطيه تعينا واضحا ، وأن تخضعه لوزن ، بمعنى أن تنظم جريانه بحسب قواعد هذا الوزن وضوابطه .

وإذا تساءلنا لماذا تحتاج الموسيقى الى هذه الأوزان ؟ ، فقد عرفنا فيما سبق أن زمن الصوت هو زمن الحياة الداخلية للذات ، ولكي يعبر الصوت عن العاطفة ، والانفعال ، فلا بد أن يكون ترتيب أو تنعيم الزمن وفق الحياة الداخلية لكي يعبر عن الروح ، فالأوزان الموسيقية هي التي تساعدنا في تحديد المضمون الروحي للموسيقى ، فتقطع الزمن الموسيقي ، وتعيّنه يعبر عن تذكر الأنا لذاته ، واهتدائه لذاته ، فيقطع هذا التعاقب اللاتعين لأنات أو لحظات الموسيقى . والصوت بدون الوزن يمكن أن يمتد الى ما لا نهاية ، بينما بالوزن يكون له بداية ونهاية محددة ، وبالتالي يصبح له قيمة معينة ، ويقوم الوزن في الموسيقى بالوظيفة التي يؤديها التناظم Regularity في العمارة ، لأن مختلف أجزاء الزمن تنصهر لتؤلف وحدة يحقق فيها الأنا تطابقه مع ذاته ، ووظيفة الزمن هي أن يقيم وحدة زمنية معينة تكون بمثابة المقياس والضابط لجريان الزمن ، فحين تفصل مساحات متساوية بين أعمدة ذات ارتفاع واحد وسنك واحد ، فإن هذه المساحات تكون على أساس التماثل في فن العمارة ، وفي الموسيقى ، فإن الوزن تعيين ثابت ، وتكرار أحادي الشكل ، وفي أحادية الشكل يلتقي الوعي بذاته ، ويكون في حالة وحدة ، لأن الأنا تشعر أن الوزن يسير وفق الإيقاع الداخلي للذات (١٥٣) . وهنا يمكن أن نميز الوزن في الموسيقى والتناظم Regularity في العمارة على الرغم من أن وظيفتهما واحدة ، فالنسب الكمية التي تستخدمها العمارة هي نسب رياضية كاملة ، لا يمكن أن تستخدم كما هي في الطبيعة ، لأن هذا التطابق المجرد بين حركات الأشياء في الطبيعة ليس موجودا ، لأن الأجرام السماوية لا تتقيد في حركاتها بوزن أحادي الشكل ، فلا تقطع مسافة ما في فترة زمنية واحدة بينما - في الموسيقى -

عن طريق الوزن ، فإن الانا يدرك هويته الواحدة ، من خلال ادراكه لتعدد الأصوات ، فالفنان هو الذى يعطى للوزن الموسيقى تعيينه الخاص (١٥٤) . وحين تصاحب الموسيقى الشعر ، تقوم علاقة أساسية بين إيقاعها وإيقاعه ، بمعنى أن شدة Stress الوزن الموسيقى لا يجوز أن تتعارض مع شدة البحر الشعري ، ولابد أن تتطابق المقاطع الطويلة Longer Syllables فى الشعر مع مدة الأصوات فى الموسيقى ، والمقاطع القصيرة Short Syllables مع العلاقات الأقصر ، بحيث تتقابل المقاطع الشعرية مع العلامات الموسيقية (*) وعلى الرغم من هذا التقابل بين الشعر والموسيقى ، فإن التطابق لا يكون تاما دائما ، لأن الموسيقى كثيرا ما تحتاج الى حرية أكبر فى مدة المقاطع الطويلة وكتسبها الى مقاطع أكثر تنوعا ..

ويميز هيجل بين اللحن Melody وإيقاع الوزن ، لأن اللحن أكثر حيوية من الوزن ، وفيه تنعم الموسيقى بحرية أكبر من حرية الشعر ، بل وأكبر منها . والحرية التى يتيحها اللحن للنص الموسيقى تتضح فى أن اللحن قد لا يبدأ مع بداية الوزن أو ينتهى مع نهايته ، بل من الممكن بشكل عام أن يتحرر الى حد أن تتقابل الشدة Stress الرئيسية فى اللحن مع التضعيف الموجود فى الوزن ، وحين يتقيد اللحن فى إيقاعاته وفى أجزائه جميعا بإيقاع الوزن ، فإنه يصبح عديم التعبير ، ويصبح العمل الموسيقى عملا باهتا يعوزه الابتكار . ولذلك يرى هيجل أن الموسيقى الإيطالية أكثر حرية ، لأنها لا تجعل اللحن يتقيد بالوزن تقيدا تاما ، وإنما تضمن الإيقاع حركات تنوعة ، وبذلك توفر للنغم انسيابا أكثر حرية ، بينما الموسيقى الألمانية تتقيد بالوزن ، مما يعوق تدفق

Ibid : p. 916.

(١٥٤)

(*) يشير هيجل الى تقسيم الوزن بحسب شفع Even- أو وتر Odd

الأجزاء المتساوية التى تتكرر (the even or odd number of the repeated equal parts)

فالوزن الشفعى هو العدد الزوجى ويشبه الأوزان الرباعية ، والوترى هو الأوزان الفردية مثل الثلاثية ، ويرى هيجل أنه مع تزايد التغيرات وتنوعها فى العمل الموسيقى ، فإنه لابد أن تفرض تقسيمات الوزن الرئيسية كقاعدة للتطبيق الفعلى . ويتم هذا بواسطة الإيقاع الذى يضاف على الوزن الحركة والحياة التى يفقدها ، ولذلك نشعر بالشدّة على يتفق بدقة مع نمط تقسيم هذا الضرب . ويذكر هيجل مثال على ذلك ، الوزن $\frac{4}{4}$ ، وهو وزن تهيم عليه الأعداد الشفعية Even ، ولّى شدة Stress مزدوجة ،

يتفق بدقة مع نمط تقسيم هذا الضرب . ويذكر هيجل مثال على ذلك ، الوزن $\frac{4}{4}$ ، وهو واحدة على الربع وأخرى اضعف على الربع الثالث ، ويسبب هذا التشديد تسمى الأجزاء ذات النشيد الأقوى بالسليمة Strong ، والتى تشديدها ضعيف بالعتلة Weak .

See : Hegel : op. cit., pp. 916-917

اللحن تدفقا حرا ، ويظهر هذا فى تقيد الأغاني الألمانية بالايقاع الأيامى Iamibe Rhythm وفيه يعتمد الفنان فى لحنه على تلك الفروق بين الطول والقصر عن طريق اعطائه نغمة *musical* أكثر ارتفاعا من تلك التى تعطى للمقطع العروضى القصير (١٥٥). وفى هذا الجزء يعلن هيجل عن اعجابه بموسيقى هاندل Handel (١٦٨٥ - ١٧٥٩) رغم أن لحنه مقيدة بالايقاع الأيامى ، ولهذا يستغرب الشعب الايطالى موسيقاه .

التناغم Harmony

التناغم هو العنصر الهام فى الموسيقى الذى يتحرر العمل الفنى عن طريقه من الاساس المجرى للوزن والايقاع ، ويتحول الى موسيقى عينية تسيطر عليها قوانين التناغم . والتناغم فى الموسيقى يعبر عن ثلاثة مستويات متداخلة فى العمل الفنى ، أولهما : اذا كانت الموسيقى تنتج من خلال الآلات الموسيقية ، فان هذه الآلات - نفسها - رغم اختلافها ، تقدم لنا انتاجا متكاملا ينطوى على مجموعة واسعة من الأصوات المختلفة التى تعبر عن التناغم (١٥٦) . وثانيهما : أن التناغم والانسجام بين الآلات بعضها مع بعض ، وبين الحناجر البشرية ، ويرتكز الى نسب كمية تتيح لكل آلة وللحنجرة البشرية الامكانية لكى تنتج بقدر متفاوت من الكمال ، بحيث يؤدى هذا الى التناغم الكلى العام فى العمل الفنى . وثالثها : أن التناغم يظهر من خلال فهمنا للموسيقى بأنها لا تتألف من فواصل زمنية منعزلة ، أو من مجموعة مجردة من الأصوات المتميزة وانما التناغم يظهر من خلال العلاقة الكلية للأصوات التى تستوعب التوافق والتعارض والتوسط ، وهذه التغيرات هى التى تشكل الاساس الضرورى لكل ما هو موسيقى (١٥٧) ويشرح هيجل المستويات الثلاثة للتناغم فى العمل الموسيقى بأشكال مختلفة ، فهو يرى أن التناغم بين الآلات الموسيقية يستند الى أن هناك ترتيبا هرميا بين الآلات الموسيقية بمعنى أن هناك آلات موسيقية تقدم لنا اتجاها خطيا للأصوات ، وهى موسيقى الآلات الوترية *Strings* (*) ويرى هيجل أن هذه الآلات هى التى

Ibid : pp. 918-919.

(١٥٥)

Ibid : p. 919.

(١٥٦)

Ibid : p. 920.

(١٥٧)

(*) الآلات الوترية هى الكمان Violin والفيولا Viola والفيولونسل

Violoncello ، والكونتراباص Double-Bass ، انظر صالح عبدون : الثقافة

الموسيقية الالف كتاب ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ٥٨ - ٦٢ .

تلعب الدور الجوهرى فى العمل الموسيقى ، ينسب لا تلعب الآلات المسطحة مثل الطبل Bass-Drum والدف Side-Drum سوى دور ثانوى ، ويرجع سبب تفضيله للآلات الاولى ، ان الآلات الوترية تعبر عن الحياة الداخلية ببساطة ، لان أصواتها تصدر عن اهتزاز طولى للأصوات ، بينما الآلات الاخرى ينتج صوتها عن اهتزاز صادر عن أسطح عريضة أو مستديرة . أما عن مكان الحنجرة البشرية بين النوعين السابقين ، فان الحنجرة البشرية تجمع بين الآلات الوترية والنفخية ، ولهذا فان تأثيرها فى النفس وتعبيرها عن الحياة الداخلية مشابه للآلات الوترية والنفخية ، ويرى هيجل أن للحنجرة البشرية نفعا خاصا يجعل منها آلة خاصة تتكيف مع جميع الآلات الموسيقية ، وتؤلف مع كل آلة طبقا مدهش الجمال ، والشعب الايطالى من الشعوب التى حرصت على استخدام الحنجرة البشرية استخداما متنوعا ومتمايزا فى الأعمال الموسيقية ، ويرجع هذا الى ادراكهم لابعاد الصوت البشرى وجمالياته ، ويظهر هذا فى الأوبرا الايطالية (١٥٨) ، ورغم تصنيف هيجل للآلات الموسيقية الى نوعين ، الا أنه يرى أنه لكل آلة موسيقية طابعها الخاص بها ، الذى قد لا يتمشى مع خصوصية آلة أخرى ، ولذلك على الفنان الموسيقى أن يكون على دراية كاملة وخبرة عميقة بالامكانيات النوعية لكل آلة موسيقية ، ومن الذين كانوا على وعى كامل باستخدام الآلات الموسيقية موزارت (**) الذى كان بارعا فى فن اختيار الآلات وتنويعها وتوزيعها على نحو حى واضح ، وقد عبر هيجل عن إعجابه بموزارت حين قال عن موسيقاه : انها بالنسبة لى حفل موسيقى درامى ، ونوع من الحوار بينه وبين الآلات الموسيقية (١٥٩) .

أما المستوى الآخر للتناغم فى الموسيقى ، فينشأ من وضوح الأصوات ، وعلاقاتها بالأصوات الأخرى ، وهذا الوضوح يتركز فى جانبه الطبيعى الى اختلافات كمية ونسب عديدة وقد أوضح هذه القضية من قبل فيثاغورس حين أشار الى أن الوترين المتعادلين فى درجة توترهما والمختلفين طوليا ، يصوران فى فاعل زمنى واحد عددين مختلفين من الاهتزازات ، وبهذا الاختلاف بين العددين ، وبالعلاقاتها ، يمكن أن يحدث

Hegel : op. cit., p. 922.

(١٥٨)

(★★) فولفانج أماديوس موزارت Mozart موسيقار نمساوى (١٧٥٦ -

١٧٩١) من أهم أعماله « النأى المسحور » ، « زواج فيجارو » ، هذا بالإضافة الى ٤١ سيمفونية وكونشرتات لجميع الآلات الموسيقية ، وقد تأثر بموسيقاه كيركجارد .

Hegel : op. cit., p. 92.

(١٥٩)

الاختلاف شتى الأصوات وعلاقاتها من حيث الارتفاع والانخفاض » (١٦٠) ولكنها حين نستمتع بالأعمال الموسيقية ، لا تحتاج الى معرفة التناسب العددي للعلاقة بين الأصوات ، على الرغم من أن التناسب العددي للاهتزازات في الفاصل الزمني الواحد هو الأساس في وضوح الأصوات ، لان الصوت الذي نسمعه وندرکه هو نتاج عدد معين من الاهتزازات في فاصل زمني معين (٢٦١) ، أما المستوى الثالث الذي يظهر فيه التناغم فهو عن علاقة كل صوت بالآخر ، فكل نغمة لا تكون نغمة فعلا إلا من خلال علاقاتها بالنغمات الأخرى ، فلا بد أن تكتسب النغمات بالوجود العيني المشروط بهذه العلاقات ، بمعنى أنه لا بد أن تنصهر جميع النغمات في نغم واحد ، وهذا ما يسمى بالتوافق أو الائتلاف وشأن التالقات هو شأن النغمات الخاصة ، لا ينبغي أن تترك للمصادفة ، بل ينبغي أن تضبط بقوانين داخلية كما ينبغي أن يخضع تعاقبها لقواعد معينة (١٦٢) .

والحقيقة أن هيجل يضيف على فكرة التناغم طابعا جليا ، لأنه يبين أن التناغم يستمد عمقه الحقيقي من تخطيه للتعارض *Opposition* الرئيسي ، وهذا يشبه حديثه عن الفكرة في المنطق ، فالفكرة لا تتحول الى الذاتية إلا بقدر ما تواجه هذا التعارض وتتغلب عليه وتحتويه ، بل إن حديثه عن الموسيقى يكاد يكون حديثا في المنطق الجمالي للموسيقى اذا جاز هذا التعبير ، لأنه يبين أنه مع التعارض تظهر ضرورة إيجاد حل للتناقضات الصوتية .

والعودة الى الائتلاف المثلث النغمات ، وهذه الحركة ، حركة العودة الى وحدة *Unity* الهوية مع الذات ، هي وحدها الحقيقية ، وهذه الهوية تتحقق في الموسيقى في تسميت لحطاتها في الزمن ، فتتحول هذه اللحظات الى تعاقب وتتابع ، ومن خلال هذا التتابع تظهر الصيرورة وهي ذات طابع تطوري أساسية . والتحرك من ائتلاف الى آخر لابد أن ينبع من طبيعة

Ibid : p. 924.

(١٦٠)

وقد أوضح هيجل الاسس العددية للتناغم الموسيقي عند الفيثاغوريين في كتابه محاضرات في تاريخ الفلسفة *Hegel's Lectures on Hist. of Philosophy* وناقش هذا ايضا في كتابه فلسفة الطبيعة في اضافة الى الفقرة ٢٠١ .

Hegel : *Aesthetics*, pp. 925-926.

(١٦١)

Ibid : p. 926.

(١٦٢)

الاختلاف نفسها ، أو من طبيعة الضروب النغمية التي تفضى هذه الاختلافات إليها (١٦٣) .

اللحن Melody

إذا كان التناغم يشتمل على العلاقات الرئيسية التي تتحكم في عالم الأصوات ، ويقدم القوانين الرئيسية لها ، فإن التناغم وحده لا يؤلف الموسيقى ، مثلما لا يؤلفها الوزن والإيقاع وحدهما ، لأن اللحن هو مصدر الإبداع في الموسيقى ، لأنه يعبر عن لغة النفس وأفراحها وأتراحها من خلال الأصوات ، فعن طريق اللحن يتحول الانفعال الداخلى الى ادراك للذات ، ويمتد هيجل أن اللحن هو الذى يشكل الجانب الشعرى في الموسيقى ، وهو الجانب الذى يستحق أن نطلق عليه اسم الابتكار الفنى . ويخلق اللحن - فى تفتح أصواته الحر - فوق الوزن والإيقاع والتناغم ، والوسائل المتاحة لتحقيق تفتحها هي الحركات الإيقاعية الموزونة للأصوات فى علاقاتها الضرورية والاساسية (١٦٤) ، والحقيقة ان هيجل وهو يشرح دور اللحن يستند فى العمل الموسيقى ، فانه يناقش من خلاله علاقة الحرية بالضرورة ، بمعنى : هل الضرورة تحد من الحرية - وتقضى عليها ؟ ، والاجابة عند هيجل أن الحرية الحق لا تعارض الضرورة ، بل تنصرف ازماعا كما لو كانت حيال عنصر جوهري، محايث ومطابق لذاته ، بحيث أن خضوع الحرية لمتطلبات الضرورة ، هو الانصياع لقوانينها الذاتية وتمثلها لطبيعتها الخاصة ، بمعنى أن الحرية التي لا تفعل هذا مع الضرورة ، تضل عن نفسها ، وتكون ذاتها . ويرى هيجل أن اللحن يعبر عن الصراع بين الحرية Freedom والضرورة Necessary لان اللحن يعكس لنا الصراع بين حرية الخيال لدى الموسيقى فى اطلاق العنان له بين ضرورة الشروط التناغمية التي هي بحاجة اليها لتضهير نفسه ، وفيها مدلوله . فاللحن لا يفقد حريته رغم أنه محكوم بضرورات العمل الموسيقى وهي الإيقاع والوزن والتناغم ، بل ان هذه الضرورات تعطيه إستقلاله الحق ، لان هذه الضرورات بنون اللحن هي تجريدا منعزلة عن أية قيمة موسيقية . وهذا يعنى أن فن التأليف الموسيقى العظيم - عند هيجل - يظهر فى تحقيق التآلف بين التناغم واللحن أى فى التوفيق بين الاختلافات والفروق الفردية بينها ، بحيث لا نستطيع أن

Ibid : p. 928.

(١٦٣)

Ibid : p. 930.

(١٦٤)

لميز بين اللحن والتناغم فى العمل الموسيقى ، ويؤلف كبل منهما شيئا واحدا ، ينتج عنه أن كل تغير فى أحدهما يستتبع بالضرورة فى الثانى . ويرى هيجل موسيقى باخ (١٦٨٥ - ١٧٥٠) تعبر عن هذا خير تعبير ، حيث تتداخل الألحان مع بعضها ، وتكون التناغم فى أعماله الموسيقية ، ويتضمن اللحن امكانيات لا متناهية من حيث تدرج النغمات تجعل من الموسيقى الفن القادر على إيقاف الشعور بالمثالية والتحرر والسمو ، لأنها عن طريق اللحن تتحول الحياة الداخلية الى خارجية عن طريق الأصوات ، وتندفق الأصوات الخارجية لتنساب فى الحياة الداخلية للنفس الانسانية .

العلاقة بين وسائل التعبير الموسيقى ومضمونها :

ان الموسيقى يمكن أن تتجه الى اتجاهين ، أولهما : أن تجعل غايتها أن تتطابق مع مضمون الموسيقى المصاحبة Accompaniment . وهى الموسيقى التى يصاحبها الشعر ويشبه هيجل الموسيقى المصاحبة بالعبارة النفسية التى تقوم بدور نفى يحت ، ولذلك فإن دور الموسيقى يقتصر على التعبير من خلال المضمون المحدد لللفاظ الشعر ، أو الدراما التى تصاحبها . وثانيهما : أن تمضى الموسيقى مستقلة عن كل مضمون ، وهذا ما نجده فى الموسيقى المستقلة (١٦٥) .

ويرى هيجل أن العلاقة بين الموسيقى والنص المصاحب لها سواء كان تمثيلا أو شعرا ، هى علاقة تابع ومتنوع ، بمعنى اذا كان النص هو الأساس فإن الموسيقى تكون مقيدة ، لأنها تحاول أن تتقيد بالمضمون الذى يعبر عنه النص ، وهذا يتنافى مع طبيعة الموسيقى الحرة ، ولذلك لابد أن يكون النص فى خدمة الموسيقى ، ويقتصر دوره على اعطاء الوعى فكرة أوضح عما وقع عليه اختيار الفنان كموضوع لعمله الموسيقى . ويمكن أن نضرب مثلا على ذلك بأن القصيدة الشعرية قد تعبر عن حالة خاصة من الألم ، ولكن الموسيقى تعبر عن الألم بشكل عام ، وتعبر عن الانفعال الناشئ عن شتى صور الألم وحتى يكون العمل الموسيقى قادرا على ذلك ، فلا بد أن يستولى الموضوع على كيان الفنان تماما ، بحيث يؤلف كلا واحدا ، فالفنان الموسيقى لا يستطيع أن يعبر عن المضمون المحدد للنص المصاحب له الا اذا تمثل هذا المضمون بكل نفسه ، وهذا يعنى أن النص الشعري المصاحب للعمل الموسيقى ، يفرض حدودا على حرية الذات فى التفكير والتبثيل والجدس ، وفى الموسيقى المصاحبة للغناء

مثلا ، فإن الفنان يدخل تعديلا جوهريا على مضمون هذه الألفاظ لانه يقوم بتسهيل ادراك الشعور الداخلى لهذا المضمون ، ولكن فى الموسيقى الآلية أو الخاصة التى لا وجود فيها لألفاظ منطوقة ، تكتفى الموسيقى بوسائنها الخاصة فى التعبير عن المضمين التى تريد تقديمها (١٦٦) . ورغم هذا فان هيجل يفضل الموسيقى الغنائية على موسيقى الآلات ، « اذ أن الأخيرة فى راية غامضة ، تكتفى بالايحاء فقط ، صحيح أن اللحن الموسيقى ، بلا كلمات قد يثير فينا افكارا ، ولكن هذه لا يمكن أن تكون الا افكارا قرأناها نحن أنفسنا فيها (١٦٧) » .

وبناء على هذا ، فان هيجل يرى أن الموسيقى الغنائية – « أى انتى ترتبط بنص كلامى – تعلق على موسيقى الآلات ، لان اضافة اللغة بوصفها تعبيرا عن العقل الى الحركة الشكلية أو الصورية التى يضيفها الايقاع على اللحن ، تصبح الموسيقى حافلة بالمعنى بعد أن كانت خيالية ، وتغدو محددة المعالم بعد أن كانت غامضة ، وعقلية بعد أن كانت انفعالية خالصة (١٦٨) » .

والنقطة الأخيرة فى نظرية هيجل عن الموسيقى ، هى أن الفنون التشكيلية تتميز عن الموسيقى فى شيء هام ، وهو أن النحات والمصور يصمم عمله وينفذه تنفيذا كاملا دون أن يعهد به الى آخر حتى يكتمل العمل الفنى ، بينما الموسيقى يكتب عمله ، ويحتاج الى أيد وحناجر أخرى تشاركه فى تقديم عمله فى شكله النهائى ، وهم العازفون ، ولذلك فان عبقرية الأداء الفنى فى الموسيقى لا تقل عن عبقرية الابداع (١٦٩) وتختلف أهمية الأداء الفنى فى الموسيقى تبعا لتنوع العمل الموسيقى ، بمعنى أن الفنان فى الموسيقى المصاحبة Accompaniment يقوم بلور يشبه دور الراوى فى الشعر الملحمى ، وبالتالي كلما أحس المستمع بعدم وجوده ، كان دأؤه أفضل ، لانه مجرد أداة ، أما فى الموسيقى المستقلة Independent Music فان الأداء الفنى له دور كبير فى ابراز العمل الموسيقى ، وهنا لا تتوارى نفس الفنان ، وانما تصل العبقرية فى أداء الأعمال الفنية الى درجة عدم الاكتفاء بما كتبه المبدع ، وانما تصل قدرة العارف الى سد

(١٦٦) جوليوس يدرتوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة د. فؤاد زكريا ،

ص ٢٤٠ .

(١٦٧) المصدر السابق ، ص ٢٤٠ .

Hegel : op. cit., p. 936- p. 955.

(١٦٨)

Ibid : p. 955.

(١٦٩)

الثغرات وتعميق ما يبدو سطحيًا، وهذا ما يسمى بإضافة العازف ما يسمى الزخرفة الموسيقية ، Cadenzas (*) ويرى هيجل أن عبقرية الأداء تكون أعمق حين تصدر من عازف أكثر مما تصدر من مغن ، لأن الآلات بحكم طبيعتها أبعد عن تعبير النفس الخارجى ، والعازف يجعلها تعبر عن رهافة الحياة الداخلية من خلال إمكانياتها الخارجية ، ويذكر هيجل هنا مثالا طريقة ، عن عازف فيثار بارع ، مهنته الحياكة ، كان يضع ألحانا سيئة ولكنه ما كان يشرع فى العزف حتى ينسى السامع اللحن السيء ، وينسى نفسه فى أدائه الرائع . وبراعة الأداء ، حين تبلغ قممتها ، تنم عن سيطرة مدهشة على الخارج ، وتعبر أيضا عن حرية داخلية كاملة ، لأنها تتحرك وفق هواها ، وعبقرية الأداء تتضح فى سيطرة العازف على آتله الموسيقية، ويتغلب على ما فيها من نقص ، ويكتشف إمكانات جديدة وخلاقة بها ، فالآلة الموسيقية تتحول فى يد العازف العبقري الى عضو نابض بالحياة ، فيظهر لنا الابداع الداخلى والأداء الذى ينبع من خيال مبدع عبقري .

ونلاحظ أن هذا هو الفن الوحيد الذى لم يشر هيجل الى تطوره التاريخي .

(ج) الشعر : The Poetry

ـ مكانة الشعر بين الفنون :

إذا كان من العمارة والنحت يستخدمان الوسائل المادية ، بحيث يعبر الخارج عن الداخلى فان التصوير يستعمل وسيلة محددة تختزل الواقع الخارجى للأشخاص الى ظاهر أقل مادية قوامه الألوان ، وهدفه هو التعبير عن الحياة الداخلية ، وتلاحظ أن هذه الفنون الثلاثة ـ العمارة والنحت والتصوير ـ تعمل ضمن نطاقه مجال واحد هو مجال الخارج الحسى للروح وللأشياء (١٧٠) . وتقترب الموسيقى من التعبير عن المضمون الداخلى ـ الذى يعتبره هيجل جزءا لا يتجزأ من الوعى بما هو كذلك ـ بواسطة اهتزازات صوتية ، وليس بواسطة أشكال مرئية كما هو الحال فى الفنون السابقة . والموسيقى بعملها هذا ، تكون فى طرف آخر عكس العمارة، التى تعبر عن المضمون من خلال تجسيده المادة الثقيلة.

(*) كلمة ايطالية تعنى اضافة نغم بديعى على سبيل الزخرف الى اللحن

See : Hegel : op. cit., p. 956.

الموسيقى .

Ibid : p. 959.

(١٧٠)

بينما الموسيقى تعبر من خلال الصوت وهو شيء مجرد في حد ذاته من كل مضمون ، وقد تستعين الموسيقى بالكلام لكي تتركز على نقطة عينية تستطيع من خلالها أن تعبر عن نفسها بمزيد من الوضوح والدقة ، والشعر - وهو فن الكلام (*) - هو بمثابة حد أوسط وكلية جديدة تجمع بين الفنون التشكيلية الثلاثة والموسيقى ، لتحقيق تركيبها ، ولتسمو بهما ، فالشعر يشبه الموسيقى لأنه يركز الى ادراك الداخلية ، من جهة ، وهو يخلق حدودا وعالما موضوعيا يقترب من وضوح عالم النحت والتصوير ، من جهة ثانية (١٧١) ويتحدد الطابع الخاص لفن الشعر وهو الفن الرومانتيكي الثالث - في مبداءه الأساسي وهو مبدأ الروحية بصفة عامة ، وتوفر للشعر القدرة على التعبير عن الجوانب الداخلية الذاتية ، والقدرة على التعبير عن خصائص الحياة الخارجية أيضا ، ولهذا فالشعر فن تركيبى وتحليلى Analytic في آن واحد ، وهو تركيبى بمعنى أنه قادر على جمع عناصر الداخلية الذاتية ، وتحليلى بمعنى أنه قادر على أن يصنف في عرضه خصائص العالم الخارجى ومفرداته (١٧٢) ويجمع الشعر بين سمتين ، أولاهما : أن له خاصية استخدام الوظيفة التعميمية للفكر نتيجة لاستخدامه اللغة ، وثانيتهما : ان خاصيته مخاطبة حواسنا ، وذائقتنا ولهذا فهو يخاطب الفكر والوجدان معا . والفرق بين الشعر والفنون التشكيلية ان تعيينات الشعر في تجلياتها الظاهرة لا تبدى في كما هو الحال في الفنون التشكيلية بوصفها فنونا مكانية ، وانما تبدو متعاقبة في الزمان ، وذلك لأن الشعر يشارك الموسيقى في المادة الخارجية وهى الأصوات ، فالمادة الوسيطة تتحول في الشعر والموسيقى الى صوت لامرئ يأتى من الداخل ويتوجه الى الداخل . ولكن الصوت في الموسيقى هو غاية في حد ذاته ، بينما الصوت في الشعر هو وسيلة لظهور ما في الداخل . ولذلك فالموسيقى فن مستقل كلما أفسح المجال للعنصر النغمي الخالص ، بينما الشعر لا يكتفى بالداخلية المختزلة في العواطف وحدها ، وانما يحولها من خلال التخيل Imagination الى عالم موضوعي ، ويعتمد في هذا التحويل على التراكيب الصوتية . وهذا يعنى أن التراكيب الصوتية والتعبير الموسيقى وحدهما دون التخيل عاجزان عن تحقيق ابداعات الخيال الشعري . فالروح يفصل نفسه عن العنصر الصوتي

Poetry , the Art of Speech.

(١٧١)

Ibid : p. 960.

Ibid : p. 961.

(١٧٢)

البحث ، ويفصح عن نفسه بالكلمات التي تتحول الى علاقات ورموز خارجية محض لتواصل الروحي ، وهذا يعني أن الكلام لا يتمتع - في الشعر - بأى استقلال بحيث يتحول الى غاية في حد ذاته ، وإنما هو يتضافر مع التراكيب الموسيقية لكي يكون وسيلة للتواصل الروحي ، والشعر يستخدم الموسيقى - مثل قوانين الوزن والايقاع والتناغم - استخداما خارجيا ، لان الموسيقى ليست عنصرا خاصا بالمضمون ، وإنما ذات طابع خارجي ، وإذا استبعدنا الصوت كسمة خارجية للشعر ، فما هو الطابع الخاص للشعر ؟ ، ويجيب هيجل بأن الطابع الخاص للشعر هو التمثيل والحدس الباطنيين ، فالشعر يستخدم التمثيل Presentation والحدس Intuition على نحو يستبعد معه الواقع الخارجى ليحل محله الواقع الداخلى ، فلا يكون للموضوعية من وجود الا فى الوعي الذاتى فى صورة تمثيل أو حدس روحى خالص * وعلى هذا النحو يتموضع الروح - من أجل ذاته - فى مجاله الخاص به ، ولا يستخدم العنصر اللفظى الا بوصفه وسيلة للاتصال والتظهير المباشر ، وهو ينفصل عن هذا العنصر عن هذا العنصر الخارجى من اللحظة الأولى بوصفه محض علاقة ، لينطوى على نفسه (١٧٣) . وإذا تساءلنا : ما الهدف من استخدام الشعر للتمثيل الباطنى بوصفه مضمونا وشكلا معاً ؟ ويجيب هيجل ان الهدف من هذا ينطوى عليه الجوهرى ذاته من الجوانب الخصوصية التى تثير اهتمام هو التعبير عما هو حق فى ذاته من الاهتمامات الروحية ، أى التعبير عما لروح ، ولهذا فإن ما يميز الشعر من بقية الفنون الأخرى انه يمتلك الخيال الفنى الذى يحول أى مضمون الى مضمون شعري ، فالشعر لا يقوم بتمثيل المضمون فى شكل معمارى أو تشكيلى نحتى أو تصويرى ، أو يفصح عن نفسه بصوتيات موسيقية ، وإنما يقوم بإعادة خلق لهذا المضمون من خلال الخيال الفنى ولهذا فإن أول شروط المضمون الشعرى هو أن يشغل منزلة وسطى بين عمومية الكفر المجرد وبين الحسى والواقعى ، ويحول الشاعر المضمون الذى يتمثله - بخياله الفنى - الى عالم قائم بذاته ، ولهذا فهو لا يخضع فى وجوده الى عالم آخر ، وإنما توجد به وحدة عضوية تجعله وجودا حرا ومطلقا لذاته (١٧٤) . والفرق الجوهرى بين الشعر والفنون الأخرى ، ان كل فن من الفنون يخضع للمواد التى يستخدمها ، ولهذا فالفنان فى هذه الفنون مقيد بحدود المواد التى يستخدمها ، بينما نجد الشاعر يتحرر من أسر هذه التبعية ، الشاعر

Ibid : p. 964.

(١٧٣)

Ibid : p. 965.

(١٧٤)

لا يبرهن من قبله من وجود مضمون خالص مرتبط بالذات التي يستلزمها
 ١٠- إننا نتيقن تحسّر الخلفان من تبعيته للكلمات ، فانه يقضي مضمونا خاصا
 على كل كـ مضمون يتبادر له ، وهو قائم على أنه هو غ ويحبر في أي شكل
 كانه لكان من ك مضمون ه قابل لأن يمثل من خلال الخيال البشري ، وهذا لا يتنى
 أن نحن نرجع كمال في فن من الفنون - كنه هيجل - قلد و بدى استنلا ١١
 في حق تمييزه الخاص عن الأشكال المخلقة للصنوع الأخرى (١٧٥) -

١٢- يره هيجل ٢٢ أن الشمر يمثل أسس Hellenism الفنون جميعا ،
 لانه في هذا الشكل من الشكل للعلم ، أكثر من أي فن آخر ، ولهذا فان التقدم
 الفنية للفنون لطوره والتصور يبعث من العاركة يمسها أدنى الفنون ، ويعتبر
 بالاعتماد يرمز للفنون ، لا نه ينظر على تعصن المضمون الروماني ،
 وينتج الفنون من الاختراع ، ولهذا ٣١ فان الشعر يبر عن القهرم القديم
 للخيال والفن ، ولذا - لك نال شعر هو التي يعبر دون غيره من الفنون ، من
 بدعيها ٣٢ لانه لا يمتد تفضي من جة الى التمثل الديني من جهة ،
 والحوال في الفكر الملمس (الفلسفي) من جهة ثانية ، وهذا يعني أن من تلك
 معصومة حة في الشعر - والديين والفلسفة ، ولا ينى هذا ان هيجل يقول
 بمعية ١١ الفن ، ليجل بين ان تصور الفنون ينهى الى الشعر الذي يمدح
 بل في اللفظة من خلال استنباطه للفكر ، ولهذا يقول هيجل : " فوجد
 حمولة علم الحجل في بشر المتكلمين والوعى العادي ، ومن يكالغ الفن لهالغ
 ١٣ الفظة ١٤ (١٧٨) نال شعر في تضطوره لوعى ، يتعد عن الحسى ، لا لفترب
 أكبر من ذلك من والفلسفة الذين يطلبان المطلق أو الحقيقة البعيدة كل
 الى البه . ن الى نفس Sams - uos وإذا كان ١٥ فن - في جوهره - ريقبطا
 باليه بالي ، بهما حة ١٦ ن تعاوزه ، فان في تركيز الشمر على الروح ولا يخله
 عن وعن الحسى ، يكون قد خلق العارضة المتكلمين بين الشمر والعارة ، فلهذا
 تعة تنة على الورد الوعوقية للمضمون الروحي ، بينا الشعر يضل على
 هم هذه الصور لا ط - بما ناه - ما وصولا يصحول المانة الوسيطة الى رمز دال كما هو
 ١٧ الال في العسيرة ، رانا يخل منه المانة الى علامة والشمر - يملكه
 هم حة - يبر انال المخلقة الروحية والخارجية الواقعية تعبيرا كمالا ،
 و ومنه قبله لظن لا - نصال ل الكامل عن منطق الحسى فيضيق نهائيا
 فيه في ال - رم - ، وتمثيل فنون الخيتم والتصوير والموسيقى منطقة برسطي
 ب بين العسيرة والشمر ، على أساس أن كلا منها يعبر المضمون الروحي

فى عنصر حسى ، يجعله فى متناول ادراك الحواس والروح على حد سواء (١٧٧) *

ويعتمده هيجل فى تناوله فن الشعر على فكرة التصور الداخلى Inner Concept بمعنى أنه اذا كان التصور الداخلى هو مضمون الشعر ومادته فى أن واحد... ويعتبر هيجل أن التصور خارج نطاق الفن هو كيفية من كفيات الوعي - فان نقطة البداية عند هيجل فى تحليل الشعر ، هى اقامة حد فاصل بين التصور الشعرى ، والتصور البشرى ، لان الشعر لا يقنع بالتصور الداخلى ، وانما يعطيه تعبيرا لفظيا ، ويترتب على هذا ، أن يقوم الشعر بمهمة مدرجة : فهو يصوغ ابداعاته على نحو خاص بحيث تكون قابلة للتواصل اللفظى ، من ناحية ، وأنه لا يستخدم هذا العنصر اللفظى كما يستخدمه الوعي العادى فى الأحاديث اليومية ، وانما عليه أن يعالجه ويضفى عليه الطابع الشعرى ، كى يتميز عن نمط التعبير البشرى ، وذلك باختيار الألفاظ والاهتمام بصورتيتها * ويتيح استقلال الفن الشعرى عن طبيعة المادة التى يستخدمها ، أعظم امكانية لكى يتميز ويتفرع الى أنواع شتى ، مثل الشعر الملحمى والشعر الغنائى والشعر الدرامى ، أى أن خطة هيجل فى تناول الشعر ذات طابع ثلاثى فهو يتحدث أولا عن الشعر بوجه عام ، ثم يتحدث عن التعبير الشعرى ، ثانيا ، ثم يتناول أنواع الفنون الشعرية ثالثا (١٧٨) *

لا بد أن نتساءل قبل أن نبين تحليل هيجل لسمات الأثر الشعرى ، وكيف يختلف عن الأثر البشرى ، عن منهج هيجل فى تعريف الشعر ، بمعنى : ما هى الأسس التى يركز اليها فى اصدار حكمه على عمل ما بأنه شعرى حقا ؟ هل يبدأ هيجل من الابداعات الفنية ليستخلص منها اتجاهها عاما يصلح للتطبيق على مختلف الأنواع الشعرية ، أم أنه يبدأ من المفهوم العام للشعر ، ويبرهن على صحته فى الواقع من خلال الابداعات الفنية ؟

والحقيقة أن تحديد منهج هيجل فى هذه النقطة يبين لنا إلى أي مجال تنتمى كتابات هيجل فى الجمال والفن ، لأنه لو كان يبدأ من الأعمال الفنية ليستخلص منها الاستنتاجات عامة ، لكانت كتابات هيجل أقرب الى نظرية الفن والنقد الفنى منها الى فلسفة الفن ، بينما حين

Ibid : p. 960.

(١٧٧)

Ibid : p. 960.

انظر : (١٧٨)

يحرص هيغل على البدء من فكرة الجمال أو المفهوم ، فهو بذلك يقدم فلسفة أصيلة فى الجمال والفن ، ويمكن القول بأن فكرة الجمال والمثال عند هيغل ، فى فلسفته الجمالية تماثل فكرة المنطق فى فلسفته الانطولوجية والمنطقية ، لأن فكرة الجمال هى البداية والأساس الذى ينطلق منه ، ولذلك فإن منهج هيغل فى تعريف الشعر لا يبدأ من الإبداعات الفنية الجزئية ، وإنما يبدأ من المفهوم الكلى الذى تندرج تحته هذه الإبداعات ، وقد صرح هيغل فى بداية محاضراته عن علم الجمال ، أنه يتفق مع أفلاطون فى أنه لا يبدأ من الأشياء الجميلة ، ولكن من الجمال الكلى ذاته . ويوضح هيغل تعريفه للشعر عن طريقين : أولهما : حين يبين الفرق بين نمطى التصور الشعري والنثري ، ويسمى الفرق بين الأعمال الشعرية والنثرية ، وحين يتحدث عن الذاتية الخلاقة للشاعر ، وهذا المنهج فى التعريف هو نفسه الذى سلكه هيغل فى تعريف فكرة الجمال بشكل عام . والمضمون الذى يصلح للتصور الشعري هو المضمون الذى يركز على الاهتمامات الروحية ، فالموضوعات الطبيعية الخارجية لا تصلح بذاتها للشعر ، لكن يمكن أن تدخل فى دائرة الشعر حين يجد الروح فيها حافزا لنشاطه أو مادة له ، بمعنى أن العالم الخارجى يستمد كل قيمته - فى الشعر - من صلاته بداخلية الوعى ، ولهذا فلا يمكن اعتبار العالم الخارجى الموضوع الوحيد للشعر ، لأن المهمة الرئيسية للشعر هى أن يستحضر - أمام الوعى - قوى الحياة الروحية ، وكل ما يهزنا ويمس جوارحنا (١٧٩) .

ـ الفرق بين تناول الشعر والتمثل النثري :

إن الشعر - من حيث هو فن - أقدم عهدا من النثر ، على الرغم من أن الوعى النثري لا يتميز فى مضمونه عن الوعى الشعري ، لأن الوعى النثري يجعلنا نعرف القوانين العامة ، وأن نميز ونصنف ونؤول ظواهر العالم الخارجى ، ولكن الشعر يعبر عن التمثيل العفوى للحقيقة ، بمعنى أنه يعبر عن معرفة لا تفرق بين العام وظواهره الخصوصية ، أى لا تفرق بين القانون وتطبيقاته ، ويتميز الشعر عن النثر ، فى أنه يعبر تعبيرا تصوريا - عن المضمون ويبرز الوحدة الجوهرية له ، وهكذا يقدم الشعر كل ما يتصوره فى شكل كلية مستقلة غنية بالمضمون ، وبحيث تعبر جميع الخصوصيات الموجودة فيه عن مبدأ واحد ، وبذلك يتبدى العام

والمفعول في الشعر ، ليس في شكل مجرد ، أو في شكل تركيب فلسفي ، وإنما يتبلى حيا ، ومهمة الشاعر هي أن يصوغ وينطق ، لأن وصف الوجود الفعلي ، فالشعر قد بدأ حين ساءرت الانسان الحاجة الى التعبير عن نفسه ، فالشعر يعبر عن حاجة نظرية لدى الانسان في استتجماع ذاته ، والاستغراق في التأمل ، وتوصيل تأملاته للآخرين (١٨٠) .

ويبين هيجل بين الشعر البدائي Primitive Poetry الذي يسبق نشأة النثر العادي والغن ، وبين اللغة والتصور الشعريين اللذين يتكونان ويتطوران وسط حياة ونمط تعبير ثريين سابقى الوجود ، فالشعر البدائي يتميز بالعفوية في تمثاله وتعبيراته ، أما الشعر الذى نشأ وسط النثر ، فيعرف مبدئ الفن البحر ، وبذلك يقف موقف المعارضة من النثرى ، ولهذا فإن التطور الجدلي لمنطقى لتاريخ الشعر عند هيجل ، ينبع من التناقض ، لأنه يبين مدى استفادة الشعر من النثر فى مراحل تطوره ، فإذا كانت المرحلة الأولى هي الشعر البدائي ، فإن المرحلة الثانية هي النثر ، والمرحلة الثالثة هي الشعر الذى يكون قد امتلك الوعى النثرى ولشعرى معا . فالشعر حاول أنه يتجنب لنثرات التى وقع فيها النثر حين حاول أن ينظر للمواد التى يقدمها له الواقع نظرة خالجية متناهية ، ولذلك ركز النثر على طلب قوانين الظواهر الخارجية دون أن يكتثر بالروابط الداخلية لجوهر الأشياء ويكتفى بقبول ما هو كائن ، وبما يقع بوصفه من الوقائع الخاصة . ولذلك فإن ما نفتقده فى النثر هو الدلالة العميقة للأشياء ، ولذلك حاول الشعر أن يقدم رؤية للعالم ذات تلاحم داخلى ، ليحل محل رؤية العالم التى يقدمها النثر ، والتى يبدو فيها العالم أشياء مترابطة وعديدة لدلالة (١٨١) . ولقد حاول الفكر التاملي Speculative Thinking الذى يمت بصلة قريى الى الخيال الشعري أن يتشارك هو أيضا العيوب التى وقع فيها النثر ، ولهذا نجد أن المعرفة المبينة على العقل لا تتوقف عند لخصوصيات العارضة ، وإنما تبحث فى ماهية الظواهر ، ولا تكتفى بالعلاقات البسيطة التى يقدمها الوعى النثرى بين الظواهر . ولكن لشعر يختلف عن الفكر المجرد ، لأن العقل المفكر ليس قادرا على انتاج شيء آخر سوى الأفكار ، فيتصور الواقع فى شكل مفاهيم خالصة ، حتى وإن أدرك الأشياء فى خصوصيتها الأساسية ووجودها الفعلى ، لأنه يسمح هذا الخاص فى الجوهر العام والفكرى

Ibid : p. 973.

(١٨٠)

Ibid : pp. 974-975,

(١٨١)

بوصفه العنصر الوحيد الذى يتحرك فيه الفكر ، وذا كان الفكر هو مصالحة بين الحقيقة والواقعي ، فان الابداع الشعري مصالحة أيضا تتم في شكل تمثيل بروحي ، ولكن في قلب الظواهر الواقعية بالذات . لذلك يمكن القول « بأن موضوع الشعر هو الفردي المؤسس على العقل ، وليس على عموميات التجريد العلمي (الفلسفي) » (١٨٢) ونتيجة لان الشعر يستوعب كلية الروح الانساني ، فان التعيين الرئيسي للشعر يكمن في الطابع القومي National الذى هو نجل له ، والذى يتخذ من مضمونه ، ومن رؤيته للأشياء مضمونا له ، ولهذا يرى هيجل أن كل الشعر الشرقى والايطالى والأسباني والانجليزى والرومانى والاغريقى والألماني ، يختلف كل منهم عن الآخر في الروح الشعور والنظرة الى العالم (١٨٣) .

وتختلف طبيعة الشعور أيضا - باختلاف لمصور ، فكل عصر شعوره ، ولا يمكن أن يكون له سوى هذا الشعر ، ومن هنا كان لكل عصر حساسيته المتفاوتة في مدى رهاقتها ، أو تساميتها أو حرقتها ، وباختصار طريقته الخاصة في تصور العالم الذى يجد في الشعر أوضح تعبير له .

ورغم هذه الفروقات ذات الصلة بالخصائص القومية لكل شعب ، وبمراحل التطور التاريخي ، ينطوي شعر كل شعب ، وكل عصر على عنصر مفهوم لجميع الشعوب الأخرى ، ولجميع المصور الأخرى أيضا ، وهذا العنصر الفني والانساني والكوني هو مصدر امتناع لكل انسان ، مهما كان العصر الذى ينتمى اليه ، ولهذا فانه لا يزال الشعر الاغريقى موضوع إعجاب ونماذج يحتذى ، لأنه في هذا الشعر ، وجد الانسانى المحض أروع تفتح للمضمون وللشكل الفني ، وحتى الشعر الهندوسى ، لا يتبدى لنا غريبا كل الغربة ، رغم المسافة الفكرية والتاريخية بيننا وبينه (١٨٤) .

ويتبين لنا من هذا أن أى مضمون مهما يكن نوعه ، يمكن أن يكون مضمونا للشعر ، وأى موضوع يفكر فيه العقل البشرى ، يكن أن يكون موضوعا لقصيد ، وهذا يعنى أن التفرقة بين الشعر والنثر لا تقوم على أساس المضمون ، ولكن على أساس الحالة الجزئية الخاصة . التى يستمد

Ibid : pp. 976-978.

(١٨٢)

Ibid : p. 978.

(١٨٣)

Ibid : p. 979.

(١٨٤)

منها الشعر مادته « فالشعر يتصور موضوعه من خلال المقولات اللامتناهية للفكرة الشاملة ، مثل : مقولة الحياة ، والكائن الحي .. أما النثر فهو يتصور موضوعه من خلال مقولات الفهم المتناهية ، وهي المقولات التي تتضمن الاعتماد على الآخر ، والافتقار الى الغير ، وعدم الحرية مثل مقولة السبب والنتيجة » (١٨٥) فمثلا التاريخ حين يعرض لموضوع ما ، فانه يصوره بوصفه أسبابا ونتائج ، حتى لو قدم هذا الموضوع فى ضوء فكرة واحدة أو تصور واحد ، لأن التاريخ بطبيعته نثرى ، وكذلك الخطابة (١٨٦) .

وإذا أراد الشعر أن يستخدم الوقائع التاريخية والشخصيات ، والأهداف ، فانه لا يستخدمها كما هى ، وانما يحولها ، بحيث تتفق مع طبيعة العمل الشعرى ، والشاعر يستخدمها بوصفها وسائل تبرز الجوانب الخصوصية فى العمل الفنى الى الجوانب الكلية ولكى لا يقع الأثر الشعرى فى الخطابة والتاريخ ولا يفقد حريته ، فعليه أن يتحاشى كل غاية خارجية غريبة عن الفن وعن المتعة الفنية الخالصة . وإذا ترك العمل الشعرى لكى يعبر عن الغايات العملية ، فانه يهبط من العلو البحر ليسقط فى دائرة النسبية ، ويتحول العمل الشعرى الى مجرد وسيلة فى خدمة غاية . وهذا ما ينطبق فعلا على كثير من التراتيل الكنسية ، التى لا تفسح مجالا الا للتمثلات التى تؤدى الى الورع الدينى ، وهذا ما نجده - أيضا - فى الشعر الذى يهدف الى التعليم وتهذيب الأخلاق ، أو الى إثارة قلق سياسى ، وهذه الأهداف يمكن للشعر أن يساهم فى تحقيقها ، لكن بشرط ألا ينسى أن الهدف الموضوعى للشعر هو الشعرى وحده ، ويمكن بلوغ هذه الأهداف عن طريق وسائل أخرى غير الشعر (١٨٧) ولكن هذا لا يعنى أن الشعر يدعى لنفسه موقفا منعزلا عن الواقع العينى ، وانما مادام الشعر حيا ، فلا بد له من لمشاركة النشطة فى الحياة ، والشعر ويجسد هذه الصلات بين الفن والواقع القائم ، ومظاهره الخصوصية ، لا سيما تلك الأشعار التى ترتبط بمناسبة أو حادث ما . ولكن اذا ركن الشعر على هذه الروابط ، فانه يجد نفسه - فى النهاية - فى موقف التبعية ، ويفقد وجوده الحر ، ويمكن للشعر أن يتعامل مع الواقع الخارجى ، وظروفه وأحداثه ، بشرط أن يدمج فى جوهره بالذات مادة هذا الواقع ، وأن يصوغها ويشكلها وفق الخيال وحرية (١٨٨) .

(١٨٥) ستيس : فلسفة هيغل ، ص ٦٥١ .

Hegel : op. cit., p. 888,

(١٨٦)

Ibid : p. 894.

(١٨٧)

Ibid : p. 890,

(١٨٨)

ويرى هيجل أن أحد أسباب أبداع الأثر الشعري الأساسية هو وجود الذاتية الفردية للشاعر Subjective Individuality of the Poet والفنان الخلاق ، ومهمة الشاعر أسهل وأصعب في آن واحد من مهمة سائر الفنانين ، فهي أسهل لأن معالجة اللغة الشعرية ، رغم ما تقتضيه من مهارة كبيرة ، لا تستلزم تدليل صعوبات فنية كثيرة ، ويسعى الشاعر الى ايجاد بديل لصعوبة المادة التي يقابلها المعارى والنحات والمصور ، وذلك بنفاذه الى النواة الصميمة والخاصة للفن ، ونفاذه الى أعماق أعتاق الخيال ، ويبحثه عن تصورات فنية صيلة (١٨٩) ، واذا كانت الداخلية تعبر عن نفسها - فى الفنون الأخرى - من خلال شكلها الخارجى ، فان الكلمة تظل وسيلة الاتصال المناسبة للروح ، والتي تتيح للشاعر أن يلتقط ويعبر عن كل ما يجيش فى أعماق الوعي . ويرى هيجل ان اللغة ليست مستقلة عن الشاعر بوصفه ذاتا ، كما هو الحال فى المواد الوسيطة فى الفنون الأخرى ، وانما هى الانسان والشاعر نفسه (١٩٠) والأصل فى الأعمال الشعرية انها تنطق وتغنى وتمثل من قبل أشخاص أحياء ، ولهذا فالشعر بالذات هو فن صوتى فى المقام الأول ، لأن الشعر يدخل على الألفاظ عنصر الزمن ، وعنصر وعنصر الصوت ، ليثبت فيها الحياة الروحية ، ولذلك فالأصل ان نسمع الشعر لا أن نقرأه ، لان الطباعة والكتابة تحولان الشعر الى أشياء مرئية للعين فقط ، ولا صلة لها بالمضمون الروحي ، ولا تقدم لنا الصوت والمدة الزمنية للألفاظ ، ويطلب هيجل من الشاعر أن تكون خبرته الموضوع الذى يثرده معالجته عميقة وواسعة الى أقصى حد ممكن ، بمعنى أن يكون قد عاش فى الموضوع واندمج به ، وأن يقف منه موقفاً تفتق عنه كل مصلحة شخصية . وشعراء الشرق الاسلامى ، يمثلون هذا خير تمثيل ، فهم يلجأون منذ البداية - الى مملكة الحرية ، مما لا يترك لديهم أى مجال للهوى أو الرغبة (١٩١) .

سمات التعبير الشعري : Poetic Expression

يحلل هيجل سمات التعبير الشعري من خلال تحليله للمادة الوسيطة التى يستخدمها الشاعر وهى اللفظ ، والامكانات الصوتية له ، فاللفظ ليس رمزا لتمثلات روحية ، ولا تظهيرا مكانيا مطابقا للداخل ،

Ibid : p. 997.

(١٨٩)

Ibid : p. 1036.

(١٩٠)

Ibid : p. 998.

(١٩١)

نظير الأشكال التي يخلقها النحت والتصوير ، وليس تنفيها للنفس كما هو الحال في الموسيقى ، بل أن اللفظ علامة تصبح غاية في ذاتها . ولهذا لا بد أن نأخذ في الاعتبار ثلاث نقاط هامة : ولها : أن الأصل الحقيقي للغة الشعرية ، ينبغى البحث عنه في كيفية التمثيل ، وليس في اختيار الألفاظ ، وثانيها : أن التمثيل الشعري - بحد ذاته - لا يتموضع إلا في الألفاظ ، وهذا يعنى أن نبيين ختلاف اللغة الشعرية عن اللغة العادية . وثالثها : أن الشعر نطق فعلى بمعنى أن ألفاظه ذات رنين ، ولذلك لا بد أن تصاغ وفق مدتها الزمنية مما يقتضى الاستعانة ، بالوزن والإيقاع والقافية (١٩٢) .

(١) طريقة التخيل الشعري للأشياء (*) :

The Poetic way of Imagining Things.

إن التخيل الشعري يقوم بالدور الذي يقوم به الشكل المرئى في الفنون التشكيلية ، وهذا يعنى أن قوة الخلق الشعري تكمن في صياغة الشعر للمضمون داخلياً ، دون الاستعانة بأشكال خارجية ، ولم يرق التخيل الشعري المبدأى إلى هذا المستوى ، لأنه كان يخضع للعفوية ، ولأنه لم يدرك ماهية الإنسان الداخلية ، ولذلك يقول هيجل « أن التمثيل لا يكون شعرياً إلا بفضل حالة التوسط التي يبقى فيها بين هذين القطبين . - ويعنى بهما الواقع العينى بأجزئه المختلفة ، وعمومية الفكر المجرد - مما يتيح له أن يحتل موقعا وسطا بين الحدس العادى والفكر بما هو كذلك » (١٩٣) .

ويعرف هيجل التمثيل الشعري « بأنه تمثل تصويري ، لأنه يضع تحت أبصارنا ، لا الماهية المجردة ، بل الواقع العينى ... الذى يتيح لنا أن نستشف الجوهرى » (١٩٤) والتمثيل الشعري يشبه الحروف ، وهى علامات أصوات اللغة ، التى حين ننظر إليها نفهم ما نقرؤه فى الحال ، دون الحاجة إلى سماع الأصوات . فالشعر لا يكتفى بالفهم المجرد ، فهو لا يقدم الموضوعات كما تكونت فى الفكر ، أو كما صاغتها الذاكرة ، بل يقدم المفهوم ذاته فى ال « هنا » الواقعية . ويقدم هيجل مثالا على ذلك

Ibid : pp. 1000-1001.

(١٩٢)

or Conceiving Things = Vorstellen

Ibid : p. 1002.

(١٩٣)

Ibid : p. 1002.

(١٩٤).

يوضح فيه الطريقة التي يقدم بها الشعر الفكرة المجردة في صورة حسية، وبالتالي يمسك بالجانبين معا ، وهما الكلى والجزئى فى وحدة لا تتقسم ، فحين نقول كلمة الشمس أو الصباح ، نعرف معنى ذلك دون أن تكون بناء حاجة الى استحضار صورة للشمس أو الصباح ، لان ما تمثله أمام الذهن ليس صورة ولكنه تصور عقلى Concept ، ولكن حين يقول الشاعر « حين مطلع الشمس تنهض أور ورا urora وردية الأصابع when is the dawn Aurora with rosy fingers فان المدلول المعبر عنه واحد فى الحقيقة ، غير أن التعبير الشعري يعطينا أكثر لأنه يضيف للشيء معطيات وصفات أخرى ، لانه يقدم تصويرا بلاغيا واضحا أمام رؤية الذهن ، ولهذا يصبح التمثيل الشعري بين كل امتلاء الظواهر الواقعية التى تنصهر فى الداخلية وبماهىة الشيء لتخلق كلا واحدا ليس قابلا للقسمة (١٩٥) . والشعر الشرقى - بوجه خاص - هو الذى يطالعنا بهذا الغنى فى الصور والتشبيهات . ولذلك لان انطباع السامع لتصورات الشرقيين وحدوسهم ، يحثهم على أن يستخدموا ما هو المألوف وأبهى وأروع ما لديهم من تشبيهات وتمثيلات ، ليحملوا ما يبدو لوعيتهم أنه جدير بالتمعظيم والتفخيم . والتمثيل النثرى للأشياء Prosaic way هو على النقيض من التمثيل الشعري ، لأن مضمونه ليس المجاز أو التمثيل الحكائى Allegory وإنما الدلالة بما هى كذلك ، وبذلك يغدو التمثيل النثرى مجرد وسيلة لكى يصل المضمون الى الوعي . وإذا كان التمثيل النثرى يخضع لقانون لدقة والوضوح ، فان التمثيل الشعري لا يحكمه قانون الدقة والتطابق المباشر مع المضمون (١٩٦) والنثر قد يستخدم بعض الصور المتكررة ، باستمرار فى الشعر ، ولكن لا يعنى هذا أنه قد دخل دائرة الشعر ، ولذلك فان لشاعر مطالب دائما بأن يأتى بالجديد من الصور ، لان الاستعمال المتكرر لبعض الصور ينقلها النثر (١٩٧) .

(ب) التعبير اللفظى وسماته فى الشعر :

ان الجانب اللفظى من الشعر يمكن أن يكون موضوعا لتأملات لا متناهية ومعقدة ، ولكن هينجل يتوقف عند بعض النقاط الأساسية ذات الصلة بموضوعه مثل : اللغة الشعرية، النظم (الايقاع - القافية -

Ibid : pp. 1002-1003.

(١٩٥)

Ibid : p. 1005.

(١٩٦)

Ibid : p. 1006.

(١٩٧)

الترابط • والألفاظ من أغنى وسائل الشعر الخارجية ، ويتأني غناها من أن الشعر يستخدم اللغة - استخداماً مختلفاً من استخدامنا لها في حياتنا اليومية ، ونتيجة لهذا فهو يتحاشى في تعبيره اللغوي ، ما يعيدنا الى اللغة اليومية العادية ، ويتعد كذلك عن لغة الوعظ الديني ، ولننظر العلمى الفلسفى ومنهجهما • فهو يتجنب التقسيمات الواضحة ، والعلاقات التى تقيمها ملدة افهم ومقولات الفكر حتى تكون الأشياء مجردة من كل طابع عيني (١٩٨) ، ومن الوسائل التى تستخدمها اللغة الشعرية ، استخدامها الخاص لبعض الألفاظ والأسماء بهدف التعظيم أو التصفير ، وهذا ما نجده فى مزج الشاعر بين الألفاظ ليكون صورة شعرية ، وعدم خضوعه لبعض أشكال الأعراب ، وقد يلجأ الشاعر الى استعمال مهجور الألفاظ ، (أى ما يندر استعماله فى الحياة اليومية ، أو ينحت الألفاظ جديدة ، ولكن بشرط ألا يصطلم بالعبقريّة القومية للغة ، أى بشرط ألا يحطمها تماماً ، وقد يلجأ الشاعر الى استخدام الصور البلاغية Figures of Speech ولكن بشكل لا مبالغة فيه • ويتحكم الشاعر فى خلق لغته الخاصة عن طريق التحكم فى بنية العبارات ، فالعبارات تعاقبها البسيط أو المعقد ، وبطابعها المتقطع أو المنساب الهادى يمكن أن تسهم فى التعبير عن المواقف والمشاعر والأهواء من كل نوع ، ويلجأ الشاعر الى ذلك لأنه من المفروض أن يشف الداخل عن نفسه من خلال التعبير اللفظى (١٩٩) • وقد يظهر النطق الشعري - لدى شعب من الشعوب - فى وقت لم تكن قد تكونت لغته بعد ، وتكون فى حالة التكوين فى الشعر ، ولذلك قد يستخدم الشاعر هنا تعبيرات ستتحنى فيما بعد عن دائرة الشعر ، وتستخدم فيما بعد فى النثر ، ولكن الشاعر حين كان يستخدمها كانت جديدة ، ولذلك يكون الشاعر - حينذاك - أول من يفتح فم شعبه، وأول من يقيم جسراً بين الممثل واللسان (٢٠٠) • لذلك تبدو لنا طريقة هوميروس ودانتي فى لغتهما الشعرية بسيطة وعادية ، لأن كلا منهما كان يعبر عن التمثل بالألفاظ التى تلائمها ، وفى نفس الوقت يعطى كل منها لغة شعرية حية لشعبه • ولكن بعد أن يتوافر للناس لغة نثرية مكتملة التكوين لاستعمالات الحياة اليومية فإنه يجب على التعبير الشعري - كى يثير الاهتمام - أن يتعد عن اللغة العادية ، ويصنع لنفسه تعبيرات جديدة أسمى وأغنى، ونتيجة لهذا، فإن الأشعار

ibid : p. 1007.

(١٩٨) انظر :

ibid : p. 1008.

(١٩٩)

ibid : p. 1009.

(٢٠٠)

التي رأت النور لدى شعوب تمتلك لغةً نثريةً متطورة تختلف بشكل جوهري عن أشعار الشعوب التي كانت من الأصل ليس لديها هذه اللغة النثرية المتطورة . وحين يفرط الشاعر في خلق لغة خاصة ، فيهتم بالبلاغة والزخرفة اللفظي ، على حساب الحقيقة الداخلية فانه يركز اهتمامه على الشكل الجميل والتعبير المصقول ، والحرص على تقديم لغة أنيقة ساحرة . ولهذا نجده بعض الشعوب قدمت أعمالا شعرية تتسم بطابع بلاغي صرف ، وهذا ما نجده في اللغة اللاتينية بشكل خاص ، لاسيما لدى شيشرون Cicero (١٠٦ - ٤٣ ق م) ولدى هوراسيوس Horace (٦٥ - ٨ ق م) ، وفرجيلوس Virgil (٧٠ - ١٩ ق م) الذين نجده لديهم قدرا لا بأس به من التكلف والتصنع ، بل ويمكن أن نرى في أعمالهم مضمونا نثريا مغلفا بزينة خارجية محضة ويرجع هيجل السبب في ذلك الى أن الشعراء الذين يفتقدون العبقرية كانوا يحرصون على إبراز البلاغة اللفظية ، والمؤثرات الصوتية ، لأن التعبير الشعري الحقيقي يبتعد عن الزخرف البلاغي المبالغ فيه ، ويحرص على إبراز الطابع الحر ، بحيث يوحي لنا أن الشعر ينبثق من تلقاء نفسه (٢٠١) .

هذا بخصوص اللغة الشعرية ، أما عن النظم Versification فيري هيجل أن الشعر يحتاج الى الوزن ، أو الى القافية rhyme وليس كل نظم هو شعر ، فالنثر المنظوم ليس شعرا ، لأن المضمون ليس شعريا ، والشرط في المضمون الشعري أن يكون قابلا - في الأساس - لأن يصاغ في صورة شعرية (٢٠٢) ، والنظم - في حد ذاته - ليس عقبة أمام الاندفاع الحر للشاعر ، لأن الموهبة الفنية تتحرك وسط موادها الحسية ، والعنصر الحسي الذي تمثله صوتية الألفاظ في الشعر هو جزء من الفن ، وهو يجعل الشعر يختلف عن اللغة العادية ، ويبدو في مظهر حي ، وإذا كانت الصوتية الحسية للألفاظ في ترابها تتحرك في الانظام ، فمن مهمة الشاعر أن يحيل هذا الانظام الى نظام ، وأن يفرض على الألفاظ حدودا حسية ، وأن يرسم لتصويراته الجمالية وبنيتها أطارا صوتيا والنظم لشعري هو موسيقى نقيه في أضواء رنين على التمثلات في تعاقبها ، ولهذا فإن وزن البيت يفترض فيه أن تعبر عن النبذة العامة ، والنفخة الروحية للقصيدة برمتها ، سواء أعطى للبيت الشعري شكل

Ibid : p. 1010.

(٢٠١)

Ibid : p. 1011.

(٢٠٢)

الايامبوس، أو التروخا يوس Trochee (*) وهناك نسقان في النظم (**)،
النسق الأول : وهو نسق النظم الايقاعى Rhythmic Versification
ويعتمد هذا النص على الموسيقى العميقة فى داخل العمل الشعري ، وهو
لا يعتمد على القافية بشكل أساسى ، لانه يعتمد على المدة الثابتة للمقاطع
تبعاً لطولها أو قصرها ، والتركيب بينهما بنسب متفاوتة وطبقاً لاوزان
متنوعة ، ويتم التحريك الايقاعى عن طريق النبرة والوقفة ، والصوتية
التي تصدر فى هذا النسق تصدر فى قلب هذه الحركة الداخلية دون أن
تنتهى الى قواف ، أى أن الموسيقى الداخلية تنجم عن المدة والحركة فى
الزمن ، والنسق الثانى : هو عكس النسق الأول ، لانه يبرز صوتية
الحروف الثابتة والمتحركة (٢٠٣) .

وكذلك صوتية الألفاظ بجملتها ، على اعتبار أن تشكيلات الحروف
والمقاطع والألفاظ مرتبة جزئياً بحسب قانون التكرار القياسى لصوتية
واحدة ، أو متماثلة جزئياً حسب قاعدة التناوب . ويستخدم الشاعر
وسائل كثيرة لتحقيق هذا النسق مثل الجناس الاستهلاكى Alliteration
والمسجع Alliteration والقافية Rhyme يرتبط النسقان
— وهما النسق الايقاعى للمقاطع ، ولايقاعى للصوتيات — ارتباطاً وثيقاً
بعلم العروض وprosody (*) فى اللغة — سواء ارتكز على طول المقاطع
أو قصرها ، أو على النبرة المنطوقة ، بالارتباط مع دلالة المقاطع ، ويتسع
المجال لتراكيب شتى بين التوالى الايقاعى Rhythmical Progress
وتشكيل الصوتيات المستقلة Independently Arranged Sound (٢٠٤)

(*) تعليلة فى العروض الاغريقى واللاتينى مؤلفة من مقطع طويل وآخر قصير .

Suc : Hege : op. cit., p. 1016.

(***) عارض ليسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) هذه النظرة فى كتابيه « لاوكيون »
والدراما الهامبيرجية حيث عارض الكلاسيكية الفرنسية والشعراء الفرنسيين فى التزامهم
النظم فى اشعارهم واقترح جمالية جديدة ، مستوحاة من الدراما الشكسبيرية ، ونادى
فيها بأن يستخدم النثر فى التراجيديا ، وقد أخذ جوته وشيلر برأى ليسنج ولاسيما فى
اعمالهما المبكرة ولكن ليسنج تراجع عن رأيه ، فكتب مسرحية ثاثنان الحكيم من خلال بحر
الايامبوس (بحر شعري لاتينى قديم) وقد تراجع جوته وشيلر ايضا عن هذا فى اعمالهما
المسرحية بعد ذلك .

Ibid : p. 1015.

(٢٠٣)

(*) هو المصطلح الذى يطلق على مجموع الوسائل التى يمكن بها تحليل الكلام
الى عناصره الصوتية والارتقاعية ، انظر مجدى وهبه : معجم مصطلحات الادب ،
ص ٤٤٦ .

Hegel : op. cit., p. 1014.

(٢٠٤)

يمثل القافية للشعر الرومانتيكي - بشكل خاص - ضرورة حقيقية ، لان حاجة النفس الى ادراك ذاتها ، تفصح عن نفسها - على نحو أشمل - فى توازن القافية Assonance Rhyme ، للقوافي ، ويكون ههما الأواحد من خلال ترديد الأصوات ، هو أن تردنا الى أنفسنا . وعن طريق القافية ، يقتزن النظم من التعبير الموسيقى ، ويحررنا من الجانب المادى للغة ، بمقاطعها الطويلة والقصيرة (٢٠٥) ولكل لغة امكانية خاصة بها فى مجال ابراز الصوتيات ، فمثلا اللغة اللاتينية مختلفة فى تكوينها ، فهى تركز على الجانب الايقاعى ، وليس على القافية ، ولذلك يجرى الشاعر عدة تحويلات عليها ، لكى تتمشى مع القافية السائدة فى اللغتين الفرنسية والايطالية . ولذلك فإن الرومان لم يستطيعوا أن يسيروا على نهج الشعر الاغريقى ، وبحوره ، الا بعد أن تمكنوا من دراسته ، ويورد هيجل مثلا على ذلك ، من شعر هوراس باللغة اللاتينية : لا يكفى أن تكون القصيدة جميلة ، بل ينبغى أن تكون مؤثرة ، وأن تقود نفس السامع الى حيث يطيب لها (٢٠٦) .

ويرصد هيجل تطور القافية حتى وصلت الى احلال النظم المبني على القافية محل النظم والايقاعى القديم فى أعقاب الغزوات الحربية، وما استتبع ذلك من تحليل للغات القديمة (*) وترجع القافية - فى أصولها الأولى - الى علم العروض القديم عند الاغريق ، وينفى هيجل أن يكون الغرب قد أخذ من العرب هذا المبدأ النظمى « القافية » ، لانه يرى أن الشعر العربى العظيم قد تأخر فى نشأته عن ظهور القافية فى الغرب المسيحي ، بل وينفى أن يكون هناك احتكاك قد حدث بين الغرب والشعر الجاهلى . وهو يرى أن الشرق الإسلامى أيضا لم يأخذ القافية من الغرب ، وأن كل شعر بهما نشأ بعيدا عن التأثير بالآخر وهذه القضية تحتاج الى دراسة من قبل الباحثين المتخصصين فى تاريخ وأصول اللغات وعلم اللغة المقارن .

Ibid : p. 1023.

(٢٠٥)

Ibid : p. 1024.

(٢٠٦)

(*) حاولت أن أبسط هذا الجزء الصعب الذى يدرس فيه هيجل تطور النظم والقافية ، من خلال فهمه لتاريخ اللغات القديمة والحديثة ، وتطور استخدام الايقاع والوزن والنثر ، وقد اخذت من هذه الاجزاء ما يفيد خطة البحث الرئيسية ، لان هيجل يطرح موضوعات غاية فى التعقيد ، تحتاج الى تفصيل طويل ، ومثال ذلك تحليله للالفاظ والنثر والمقاطع الصوتية التى تتكون منها الالفاظ ، والعلاقة بين الحروف الساكنة والمتحركة ويتبنى هذا حتى فى اللغة السنسكريتية .

ويرى هيجل أن النظم الالفأى هو طريقة فى الكتابة تطورت عن الشعر الاغريقى ولقد بدأت بالجناس ثم بالسجع ثم بالقافية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة . والجناس Alliteration كان سائدا فى الشعر الاسكندنافى القديم ، والطابع الغالب الذى يقوم عليه الجناس هو طابع الحروف الساكنة ، أما السجع Assonance فهو قرب للقافية لانه عبارة عن تكرار لحروف لها صوتية واحدة ، فى وسط ألفاظ مختلفة ، أو فى نهايتها . وليس من الضرورى أن يختتم البيت بهذه الألفاظ ، بل من الممكن أن تأتى فى مواضع أخرى من البيت الشعرى ، ولقد ازدهر السجع لدى الشعوب الرومانية والاسبانية ، لأن لغتهم غنية صوتيا ، بحيث تسمح بتكرار أصوات بعينها (٢٧) والقافية (**) تحقق ما لا يستطيع أن يحققه الجناس أو السجع ، ويعتبر الشعر الغنائى من بين الأنواع الشعرية الخاصة الذى يكون أكثر استعمالا للقافية بحجم داخلية ، ونمط تعبيرة الذاتى ، ولهذا تأخذ هذه الطريقة فى استعمال القافية شكل جمع بسيط أو متفاوت التعقيد بين الأدوار الشعرية .

لأنواع الشعرية المختلفة :

ان الشعر بوصفه فنا كاملا يتعامل مع مواد لا تفرض عليه نمط تنفيذ معين ، ولذلك يمتلك الشاعر القدرة على استخدام أشكال وأنماط انتاج فنية بالغة التنوع ، ولهذا فان تمايز الشعر الى أنواع مختلفة يتأتى من طبيعة الإبداع الشعرى نفسه ، فكل نوع من الأنواع التى سنقف عندها ، سنجد أنها مرتبطة بمضمون ما لا يمكن تقديمه - وسط حالة العالم السائد ، وموقع الفرد منها - الا من خلال النوع الذى يلائمه . وأول هذه الأنواع الشعرية التى تعرض عملية العالم الروحى للتمثل الداخلى هو الشعر الملحمى Epic Poetry الذى يماثل النحت ، لأنه يقوم بنفس الدور الذى كان يقوم به النحت ، فهو يقدم صور التمثل النحتية ، على أنها متعينة بأفعال البشر والآلهة ، بحيث يصور الشاعر كل ما يقع جزئيا من القوى

Ibid : pp. 1029-1030.

(٧٠٧) انظر :

(*) القافية Rhyme فى اللغات الأوربية هى تكرار اصوات متشابهة أو متماثلة فى فترات منتظمة ، وغالبا ما تكون فى اواخر الابيات الشعرية . ويعدد د. مجدى وهبه عددا كبيرا من القافية مثل : قافية التكابر Rime Batelee والقافية المزيلة Rime Covee والقافية المتوجة Rime Couronnee والقافية الامبراطورية Rime Empeliere والقافية المجنسة Rime Riche وغيرها ، وقد اشار هيجل الى كثير منها .

الالهية والبشرية ، « فالشاعر يسترجع الأحداث ، ليعرض أمامنا عالما موضوعيا من الموضوعات والأشخاص والأحداث » (٢٠٨) ، دون أن يقحم ذاته فى القضية الملحمية ، ويقوم الشاعر بدور الراوى Rhapsode وهذا الشعر له طريقة خاصة فى الإلقاء تعتمد على الراوى (وهو الراوى المحترف للقصائد الملحمية القديمة الذى يتلو القصائد بصورة آلية) ، أما الشعر الغنائى Lyric Poetry فهو على النقيض من الشعر الملحمى ، فإذا كان مضمون الشعر الملحمى هو الموضوعى ، فإن مضمون الشعر الغنائى هو الذاتى ، أى العالم الداخلى ، والنفس الجياشة بالعواطف ، التى لا تسعى الى العمل ، وإنما تسعى الى التعبير عن الذات ، وإذا كان الشعر الملحمى يقوم بدور النحت ، فإن الشعر الغنائى يقوم بدور الموسيقى ، لأن من يلقى الشعر الغنائى ، لا يلقيه بطريقة آلية ، وإنما بشكل موسيقى ، فيفرض تبدلات متنوعة فى طبقات الصوت ، حتى يشعر السامع ان هذه التمثيلات جزء لا يتجزأ من ذاتيته * أما الشعر الدرامى أو التمثيلى Dramatic فهو يجمع بين النوعين السابقين ، فالموضوعى يظهر لنا الذاتى ووحدة معه * ولهذا فهو ذاتى Subjective وموضوعى Objective فى آن واحد ، فهو ذاتى بأصوله الداخلية وكشفه للأسوار الداخلية للأفراد ، وموضوعى بتحقيقه الخارجى ، والشعر الدرامى يشتمل على قسم غنائى ، وفيه تفصح الشخصية عما هو خاص بها ، ويحتوى على قسم ملحمى ، لان الشخصية لا تعيش فى فراغ ، وإنما تعتمد على انشطتها فى الحياة الواقعية ، والعالم الخارجى ، وهى تتصارع أيضا مع شخصيات آخر (٢٠٩) وقد تطور هذا النوع من الفن حين دفع الفن الى التعبير عن الشعور الذاتى بالعمل ، أى عن طريق الايماء والاشارة الى درجة الاستغناء عن الكلام ، حتى وصل الى فن التمثيل الايمائى ، البانتوميم Pantomime الذى يحول الحركة الايقاعية للشعر الى حركة ايقاعية وتصويرية للأعضاء (٢١٠) *

(١) الشعر الملحمى : Epic Poetry

ان البدايات الأولى للشعر الملحمى ظهرت فى الالبجرافات Epigraph والقصائد التعليمية والفلسفية التى تشرح أصل الكون والآلهة ، والتى تقتبس مضمونها من ميادين خاصة من الطبيعة والحياة الانسانية لتعطى

(٢٠٨) سيقس : فلسفة هيجل ، ص ٦٥٢ . Hegel : op. cit., p. 1037.

(٢٠٩)

Ibid : p. 1038.

(٢١٠)

فى عبارات مكثفة تمثيلا منفردا أو اجماليا عما هو دائم ، وحقيقى ، ولكن هذه البدايات كانت تحتوى فقط على نبذة ملحمية ، ولكن مضمونها لم يكن كله ملحميا ، أو شعريا . لأن ما هو شعري حقا هو الروحى العينى الذى يتبدى فى شكل فردى ، والملحمة حين تروى ما حدث . وما هو واقع ، فانها تنطوى على أحداث كثيرة تتصل من خلالها بالعالم الكامل لأمة من الأمم ولعصر من العصور ، ولهذا فإن مجمل تصور أمة من الأمم للعالم والحياة هو الذى يحدد مضمون الملحمة وشكلها (٢١١) ولذلك تقدم الملحمة لنا الوعى الدينى للروح الانسانى ، وتقدم أيضا الحياة الاجتماعية والسياسية بجوانبها المختلفة لأمة من الأمم ، ولهذا فهي تقدم الكلى والفردى ، وتؤلف كلا عضويها ، تتلاحق وقائمه فى هدوء موضوعى ، ولا يتدخل الشاعر - كاتب الملحمة - ولا يسفر عن نفسه ، فلا يقدم تعليقاته الخاصة أو شروحه ، أو وجهة نظره فيما يرويه من أحداث ، لأن المهم هو أن يظهر لنا من خلقه ، وليس الشاعر نفسه ، ومن هذه الزاوية ، نجد أن شعر الملاحم هو ضد الشعر الغنائى ، لأن العنصر الهام والأساسى فى الشعر الغنائى هو شخصية الشاعر « (٢١٢) ، ويرى هيجل أن الملحمة هى ديوان الشعب لأى شعب من الشعوب ، وهى كتابه المقدس ، ولهذا فإن لكل أمة كبيرة كتبها كثيرة من هذا النوع الذى تعبر فيه عن روحها الأصلية ، والملاحم هى الأساس الحقيقى الذى ينهض عليه وجدان شعب من الشعوب ، ومن الملاحم التى يشير إليها هيجل كنماذج ملحمة الرامايانا Ramayana وملحمة المهابهاراتا Mahabharata والالياذة Iliad والوديسا Odyssey (٢١٣) .

ويعبر الوعى الساذج Child Dik cons لشعب من الشعوب عن نفسه للمرة الأولى فى القصيدة الملحمية ، بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، تظهر الملحمة الحقيقية حين يخرج الشعب من حالة الحذر ويشعر بيقظة روحية ، ورغبة فى خلق عالم خاص به يعبر فيه عن نفسه ، ويمثل طريقته فى التفكير والحياة . ولهذا تكون الإرادة ، والعاطفة كلا لا ينقسم (٢١٤) ، ولكن حين ينفصل الأنا الفردى عن الكل الجوهرى للأمة وحالاتها وطرائقها فى التفكير ، وأعمالها ومصارها ، وحين يتم - فى الإنسان نفسه - الانفصال بين الإرادة والعاطفة ، فإن الشعر الملحمى يغلب مكانه للشعر

Ibid : pp. 1039-1041, (٢١١)

(٢١٢) ستيس : فلسفة هيجل : ص ٦٥٣ .

Hegel : op. cit., p. 1045, (٢١٣)

Ibid : p. 1045, (٢١٤)

الغنائي والشعر الدرامي * وهذا يعنى أن الملحمة - عند هيجل - مرتبطة أساسا بوضع الفرد في المجتمع ، وعلاقته بالجماعة التي ينتمى إليها ، بحيث يشعر الفرد بأنه جزء من الكلية التي تشكلها الحياة العاطفية والعقلية . ولهذا فإن العصر البطولي Heroic Age ، وهو المعبر عن الملحمة ، وتنتج في ظله ، لأنه يسود فيه البطل الملحمي الذي لا يعرف الانفصال بين الآنا الفردى والكل الاجتماعى ، ولا يعرف التناقض بين الهوى والعاطفة . ولهذا فإن الشعب يملك منذ حقيقته البطولية - بما هي كذلك - فن تصوير ذاته في صورة شعبية * ولذلك فإن على الشاعر الملحمي أن يرتبط بموضوعه ارتباطا وثيقا على النحو الذي يكون فيه مرتبطا بالكل ، بمعنى أنه يجب على الشاعر أن يحيا بجماع نفسه في الظروف والشروط التي يصفها ، وأن يشاطر العصر الذي يتغنى به في معتقداته وطيقاته في التفكير ، وألا يتدخل في عرض موضوعه ، لأنه إذا انفصلت الصلة بين عقيدة الشاعر وحياته ، وتمثلاته الواقعية من جهة ، وبين الأحداث التي يصفها من الجهة الثانية ، فإن القصيدة تنفك بالضرورة وتفقد طابعها الملحمي (٢١٥) .

ويعيد هيجل شرح عبارة هيرودتس الشهيرة ، وهي أن هوميروس وهزيودوس هما اللذان منحا الاغريق آلهتهم ، بمعنى أن الحرية والجرأة في الخلق لدى الشعاعين ، قد ساعدتاها في صياغة الديانة اليونانية على نحو تكون واضحة وضوحا كليا لدى الشعب اليونانى وتعبير عن الوعي القومى بكل جانبه الدينية والسياسية والاجتماعية (*) فإذا كان هيرودتس قد شغل نفسه بالبحث عن مصادر الديانة اليونانية في الماضي ، وفي الشعوب المجاورة مثل مصر ، فإن شعراء الملاحم الاغريقية اهتموا بصياغة الوعي الاغريقى فيما يتصل بديانته . ولذلك فإن عصر الملحمى يبدأ حين يفلح الشاعر في طرد العناصر الداخلية والغريبة عن روح شعبه ، بحيث يكتشف الجوانب الجوهرية في شعبه بألفة حقيقية ، حتى أننا لا نشعر بوجود الشاعر ، ونحن نقرأ الألياذة والأوديسا ، ولكن نتمثل الروح اليونانية . ويرى هيجل أن القصيدة الملحمية بوصفها أثرا فنيا حقيقيا لابد

Ibid : p. 1947.

(٢١٥)

(*) يرى هيجل ان هناك نوعين من الواقع القومى لكل شعب ، اولهما : الواقع الوضعى الذى يبين الشروط الجغرافية والمناخية والطبيعية التي يعيش في ظلها شعب معين ، وثانيهما : جوهر الوعي القومى الذى يجد تعبيره في الأسرة والدين والحياة القومية ، والقصيدة الملحمية لا تهتم بالجانب الوضعى الا بقدر ما يتصل بخوهر الوجود القومى لشعب ما ، وتركز على الواقع الذى يعكس الوعي القومى بكل أبعاده .

أن تكون من صنع فرد واحد (*) ، فهي وإن عبرت عن روح شعب بأسره ، رغم أن روح العصر وروح الأمة هما اللذان يشكلان العنصر الأساسي لها ، إلا أنها ليست من صنع هذا الشعب كله ، وإنما من صنع بعض فرائده فقط إلا أن العبقرية الفردية للشاعر يعنى هذا الروح ومضمونه معا بوصفهما جزءا من حدسه الخاص ويظهرهما في أثر فني . ولهذا فإن تحليل القصائد الملحمية لروح الشعب الذي أنتجها ، ونتيجة لهذا فإن جملة القصائد الملحمية الموجودة في العالم تؤلف التاريخ الكوني بأجل ما فيه ، وأكثره نبضا وأعظمه حرية ، ولكي يكون الشعر الملحمي القومي قادرا على إثارة اهتمام الشعوب الأخرى والعصور الأخرى أيضا ، فلا بد أن يكون العالم الذي يصوره ليس مجرد عالم قومي خاص ، بل عالما تعبر فيه الكلية الانسانية عن نفسها ، وتجد انعكاسها في هذا الشعب الخاص ، وفي أبطاله ومؤثرهم (٢١٦) . وهذا ما نجده في الألياذة والأوديسا ، وفي الكوميديا الإلهية لدانتى ، والملحمة بوصفها الكتاب المقدس لشعب ما ، فإن الموضوع الذي يصلح لها لابد أن يتصف ببعده كلى تاريخي ، وينقطة تحول لدى هذا الشعب مثل الصراع بين الأمم في الحروب التي تحمل مطلبا قوميا ، بينما الصراع بين الأفراد في الأسرة والوطن الواحد ، يمثل موضوع الشعر الدرامي . ولهذا فإن ما يؤلف خلفية العالم الملحمي هو مشروع قومي ، يمكن أن تفصح فيه الأمة عن نفسها عن الملامح الكلية للروح القومي .

التطور التاريخي للشعر الملحمي :

The Historical Development of Eipric Poetry

إن الشعر الملحمي شأنه شأن فن النحت قد وجد عصره الذهبي لدى الإغريق ، وذلك لأن الشعر الملحمي يمت بصلة قريبة إلى النحت من ناحية مضمونه الجوهرى ، ومنظوره الخارجى ، ولهذا لم يكن من قبيل الصدفة أن يبلغ الشعر الملحمي - مثل النحت - ذروة كماله لدى الإغريق ويميز هيجل بين ثلاث مراحل رئيسية في التطور التاريخي للشعر الملحمي بشكل اجمالى : الشعر الملحمي الشرقى بطابعه الرمزي ، والشعر الملحمي لدى

(*) انظر مناقشة لهذه القضية في كتاب د. عبد المطلب شرراوى ، أساطير اغريقية ،

ص ١١ - ١٢ .

Hegel ; op, cit, p. p. 1049,

(٢١٦)

الاعريق ، ومحاكاة الرومان له ، والشعر الملحمي الرومانيكي لدى الشعوب المسيحية (٢١٧) .

ويتسم الشعر - لدى الشعوب الشرقية - بنويان الوعي الفردي في الواحد ، وفي الكل ، ولا نجد الملاحم بالمعنى المحدد لهذه الكلمة الا في الهند ، والشرق العربي وفارس . حيث تتخذ لديهم ابعسا هائلة ، أما الصينيون فلا يملكون ملحمة قومية ، لأن النثر كان هو طابع تصورهم للعالم والحياة ، وأيضا لأن أفكارهم لم تكن تصلح للتعبير الفني . بينما نجد لدى الهندوس ملاحم حقيقية ، تعتمد على أفكارهم الدينية مثل الرامايانا والمهابارتا ، وهما اللتان تتضمنان بوجه خاص عرضا للرؤية الهندوسية للعالم (٢١٨) . وقد دلت العرب - منذ البداية ، على أنهم شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة ، وهذا ما يتضح في الأشعار المعروفة باسم « المعلقة » (وهي مجموعة من الأشعار كانت تعلق على أستار الكعبة قبل البعثة المحمدية) ، ويعبر هيجل عن إعجابه بالشعر العربي فيقول :

« هذا الشعر الشرقي ، شعر حقيقي ، برى من الاختلافات الغربية ، ومن النثر ، ويخلو من الأساطير ، ومن الالهة والشياطين والجن والمفاريت » (٢١٩) أى برى من الأشياء المعروفة عن الخيال الشرقي ، ويرى هيجل أن الطابع البطولي والملحمي للشعر العربي ، قد بدأ يختفى بعد الفتوحات الإسلامية ، وبدأ يحل محله قصص ثعلبية وأمثال وحكم ، فظهرت حكايات ألف ليلة وليلة ومقامات الخريزى .

أما في فارس ، فقد ظهرت الأشعار الملحمية ، بعد أن أدخل الاسلام على اللغة الفارسية تحولات عديدة ، ونجد لدى الفرس ملحمة الشاهنامة Shohnama التي نظمها الفردوسى . ويرى هيجل أن الاسلام قد أعطى للشعراء الفرس الشعور بالحرية في معالجة الموضوعات التي يتناولوها ، وهذا ما ظهر في أعمال نظامى (٢٢٠) ، وسعدى (٢٢١) ، وجلال الدين

Ibid : p. 1093.

(٢١٧)

Ibid : p. 1095.

(٢١٨)

Ibid : p. 1097.

(٢١٩)

(٢٢٠) نظامى : من شعراء الفرس (١١٤٠ - ١٢٠٢ - له تأثير كبير في تطور الأدب الفارسي وأشهر كتبه يحمل الرقم خمسة ، وهو من خمسة أقسام وهم : مخزن الأبرار ، وخسرو وشيرين ، وليلى ومجنون ، اسكندر ، وهلت بايكار .

الرومي (٢٢٢) . أما الملحمة الاغريقية ، فلقد بلغت ذروتها في الملحم الهومييري ، ولكن الشعراء التاريخيين الذين جساءوا بعد هيرودس ، ابتعدوا شيئاً فشيئاً عن هذا العرض الملحمي ، فظهر التفكير في الرؤية القومية للعالم ، وفي الوحدة الشعرية للأحداث ، واقترب منهم من فن المؤرخين النثرى . أما الشعر التالى الذى ظهر بعد عصر الاسكندر فقد اتجه نحو القصيدة التعليمية ، وكان هذا الاتجاه هو بمثابة النهاية للشعر الملحمي الاغريقي ، وحاول الرومان ان يقلدوا الاغريق ، فظهرت اشكال مصطنعة من الاليادة ، ولهذا يميز هيجل بين الملحمة بالمعنى المحدد لهذه الكلمة وهى عند الاغريق *Epopoia* وبين القصيدة الملحمية عند الرومان *Epos* ، وهى شكل متأخر ومتكلف من الملحمة (٢٢٣) .

أما القصيدة الملحمية الرومانتيكية ، فقد حاولت بعث روح جديدة في الشعر الملحمي عن طريق العقيدة والرؤية الدينية للعالم ، ومن خلال رصد أفعال ومصائر شعوب جديدة ، وهذا ما نجده في « الكوميديا الالهية » لدانتي ، التى تعتبر الملحمة الفنية الحقيقية للعصر الوسيط والكاثوليكي (*) .

(ب) الشعر الغنائى : Lyric Poetry

إذا كانت الذاتية تختفى في الشعر الملحمي وراء موضوعية الأحداث الكلية ، فإن الذاتية تظهر في الشعر الغنائى ، لأنها المبدأ الرئيسى الذى يركز اليه ، فلقد ولد الشعر الغنائى نتيجة الحاجة الى التعبير عن الذات ، وإدراكها عبر الحياة الداخلية لروح الفرد . وإذا كانت القصيدة الملحمية

(٢٢١) شيخ مصلى الدين سغدى : شاعر فارسى نحو (١١٩٢ - ١٢٩١) ، قفى ثلاثين عاماً في التصوف ، من أشهر كتبه ، ستان ، وجولستان ، والديوان .
(٢٢٢) جلال الدين الرومى : شاعر ومتصوف فارسى (١٢٠٧ - ١٢٧٢) أسس الطريقة المولوية في التصوف الفارسى ، له كتاب المثنوى ، وهو من أهم كتب التصوف الايرانى وترجم الى اللغة العربية .
(٢٢٣) Ibid : p. 1102.

(*) ان الفرق بين الملحم القديمة والملحم الحديثة يبين لنا ان الشاعر في الملحم القديمة كان اكثر ارتباطاً بعصره ، وبالشعب الذى ينتمى اليه ويعبر عنه ، بينما نلاحظ في الملحم الحديثة ، مثل الفردوس المفقود لميلتون ، (١٦٠٨ - ١٧١٤) ، والنوحية لابوندر (١٦٩٨ - ١٧٨٢) ، والمسيحية *Messiah* كلوبستوك *Klopstock* والهزينة لمولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) ان هناك مسافة بين المضمون ، وبين التاملات التى يقدم بها الشاعر الأحداث والأشخاص .

تعبير عن روح الأمة بكاملها ، فإن القصيدة الغنائية تعبر - بالضرورة - عن شخصية جزئية معينة ، وعن مشاعرهما الخاصة ، وأحزانها وأفراحها (٢٢٤) وإذا كان الشعر الملحمي لا يمكن انتاجه الا في ظروف خاصة تمر بها الأمة ، بحيث يتجمع الأفراد من من خلال حدث كلى يعبر عنه الشعر الملحمي ، وهذا ما يتضح في العصر البطولي ، فإن الشعر الغنائي - بوصفه الشعر الذي يعتمد على الذاتية الفردية ، يمكن أن يوجد في جميع حقب التاريخ القومي ، ولا سيما في القترات التي يتعمق ويزداد احساس الفرد بتوحده واعتزائه عن الكل الاجتماعي الذي ينتمي اليه ، وهذا ما يبين لنا ارتباط نشأة كل نوع من انواع الشعر بالحالة الحضارية للأمة ، وقد أشار هيجل صراحة الى هذا ، وهو يصدد تحليل كل نوع من انواع الشعر ، ولا سيما الشعر الغنائي فقد تحدث عن العلاقة بين مستوى الوعي والثقافة ، وبين المشاعر والأفكار السائدة في الشعر الغنائي (وهذا يعني أن تحليل الأغاني والشعر الغنائي في فترة ما يتيح لنا أن نفهم مستوى الوعي ونوعية الثقافة السائدة ، وتصور الأفراد لمشاعرهم وأفكارهم) . والأزمة لولادة الشعر الغنائي ولتطوره ، هي التي تتصف بحياة ذات طابع نثري ، وثابت ، حيث يكف الفرد عن الامتزاج مع الواقع الخارجي ، ويكتفى بتأمل ذاته ، والفوص في داخله . ولكن هذا لا يعنى اتصال الشاعر عن شعبه ونظراته للأشياء ، وإنما الشعر الغنائي - شأنه شأن كل شعر حقيقي - يعبر عن المضمون الحق للنفس الانسانية ، من خلال ابراز الجوانب الخصوصية فيها ، بحيث يعبر الشاعر عن نفسه وأفكاره ، ولا يتوارى تماما ، كما هو الحال في الشعر الملحمي (٢٢٥) . وقد يسلم الشاعر الغنائي نفسه عن الواقع النثري المحيط به الذي يرفضه ، ليستمد من الخيال المستقل عناصر عالم شعري جديدة ، وذلك لكي يخلق عالما جديدا يكون هو التعبير الحي عن الداخلية الانسانية . ولهذا فإن الوحدة العضوية للقصيدة الغنائية لا تستمد من الواقع الموضوعي التاريخي - كما هو الحال في الملحمة - وإنما تستمد من الحركة الداخلية للنفس ، ولهذا فإن الحالة النفسية الخاصة أو التأملات العامة ، هي التي تؤلف المركز الذي يصيغ مجنوع القصيدة بلونها الخاص ، وتنبئ للشاعر المظاهر التي يجب أن يعرضها ، والكيفية التي سيربط من خلالها بعضها بعض .

ونتيجة لهذا الطابع الذاتي الذي يتميز به الشعر الغنائي ، فإن شخصية الشاعر الغنائي تكون موضع الاهتمام ، وتعلن عن حضورها.

Ibid : p. 1111.

(٢٢٤)

Ibid : p. 1113.

(٢٢٥)

المكثف في القصيدة . فمثلا نحن نذكر بندراس بوصفه شاعرا غنائيا ، ولا نذكر هوميروس - الذي أخفى نفسه وراء أعماله - حتى شكك النقاد في وجوده في الأصل ، بوصفه شاعرا محليا ، وذلك لأن الأثر الفني الغنائي ينظر إليه بوصفه من نتاج الخيال الذاتي . وإذا كان المحسر السنداسي بمساره الحي والمتحرك هو النسب الأوزان الشعرية للشعر الملحمي ، فإن الشعر الغنائي لا يتقيد ببحر واحد ، لأن مادة القصيدة الغنائية تتألف من الحركة الداخلية للشاعر ، وهي حركة لها تقلباتها المختلفة ، وبالتالي لا يمكن أن تثبت على حركة واحدة . ويحرص الشاعر الغنائي على اضافة الطابع الروحي Spiritual على الموضوعات التي يتناولها بواسطة الدلالة الداخلية Inner والتشديد النبري Stress للصوتيات ، بمعنى أن الكلمة نفسها تصبح لحنا فغلبا وغناء حقيقيا (٢٢٦) ، ولأن الموسيقى هي وحدها القادرة تحقيق هذا بشكل حسي ، ولهذا نجد الشعر الغنائي مصحوبا - غالبا - بالموسيقى فيما يتصل بأدائه الخارجي .

وتؤلف الأغنية الشعبية Folk Song ضربا رئيسيا من ضروب الشعر الغنائي ، وإن كان يقترب - من حيث طابعها العام - من الشعر الملحمي ، لأننا نجد فيها أن الخصوصية القومية تعبر عن نفسها ، والشاعر قد يذوب فيما يبدعه ويتلاشى ، وهذا ما يفسر مدى الاهتمام بدراسة الشعر الشعبي في أيامنا هذه ، عن طريق جمع الأشعار الشعبية من شتى مصادرها ، ومحاولة النفاذ - من خلالها - إلى روح الشغوب وإلى رؤيتها عن العالم والحياة ، ولقد اهتم جوتّه وهردر بهذا (٢٢٧) .

أما عن أنواع الشعر الغنائي بالمعنى المجدد للكلمة ، فيشير هيجل إلى المذائع الدينية Paens . حيث يستغرق الشاعر في التأمل العام لله ، فيقدم التسابيح والمذائع الدينية ليوصل فكرته عن قدرة الإله الذي يمجده (٢٢٨) . ويشير أيضا إلى نوع آخر هو Odes . الأدوات (*) ، والليدات Lieder (وهي قصيدة غنائية يعبر فيها الشاعر عن الحياة

Ibid : p. 11136. (٢٢٦)

Ibid : p. 1137. (٢٢٧)

Ibid : pp. 1138-39. (٢٢٨)

(*) القصيدة الأود Ode عند الإغريق هي كل مقطوعة شعرية نطقت لكي تلحق ثم اقتصر معناها على القصائد الغنائية في موضوعات المدح أو الفخر ، ولقد طورها بنداروس Pindaros (٥٢٢ - ٤٤٢ ق م) ، وعند الرومان ، تعني عند الشاعر

الداخلية ، وهى مرتبطة بالتعبير عن موقف واحد ، وخير مثال لها قصائد جوته بهذا الاسم) وهناك أنواع أخرى من الشعر الغنائى مثل الاغانى الشعرية Folk Songs والسونتيات Sonnets والسستينات Sestinas والليجيات Elegies والرسائل الشعرية Epistles (٢٢٩) .

التطور التاريخى للشعر الغنائى :

يبدأ هيجل بالشعر الغنائى الشرقى ، الذى لم يصل الى ما وصل اليه الغرب ، نتيجة سيادة الذات وحرية الفردية فى الغرب ، ولذلك اقتصر الشعر الغنائى لدى العبرانيين والعرب على التسابيح ، فالخيال كان يستحضر - لديهم - كل ما هو عظيم وقوى ورائع فى الخليفة ، ليحل هذه العظمة تتلاشى أمام جلال الله الاسمى (٢٣٠) ، ويختلف الشعر الغنائى لدى الاغريق والرومان عن الشعر الرومانتيكى ، لأن الفردية الكلاسيكية كانت هى السمة المميزة للشعر الغنائى لديهم ، ولهذا نجده يمتلئ بالحكم الأخلاقية ، والأقوال الماثورة عن الحياة ، وظهرت فيه تراكيب صوتية مختلفة ، وكان يستعين بالغناء الجوى مع غناء أصوات متفرقة ، وكان يستعان - أيضا - بالعنصر التشكيلى للرقص . والشعر الغنائى لشعراء العصر الاسكندري كان محاكاة لما هو موجود فى العصر الاغريقى . أما الشعر الغنائى الرومانى ، فكان أسمى من الشعر الاسكندري ، لاسيما فى عهد أغسطس اذ كان مصورا للمتع المرفهة للروح والفكر ، وبلغ الرومان درجة كبيرة فى شعر الأود والرسالة الشعرية ، والليجا . أما الشعر الغنائى الرومانتيكى فقد خطى بمضمون جديد نتيجة لظهور أمم جديدة ثبت فيها روحا جديدة ، وهذه الأمم هى الشعوب الجرمانية واللاتينية والسلافية ، ولاسيما بعد اعتناقها للمسيحية ، وارتبطت بفن التمثيل ، ومن أبرز الأسماء التى يذكرها هنا هو الشاعر الألمانى

= موارس تعنى قصيدة ذات ادوار قصيرة متقاربة فى الوزن وفى موضوعات عاطفية أو التمثل فى مشاوب الحياة تليقها ، وفى القرن السادس عشر فى فرنسا ، انقسم الأدب الى ثلاثة أقسام على يد شعراء جماعة الثريا Pleiade . ثم تطور معنى الأدب فى القرن السابع عشر ، فاصبح يعنى كل قصيدة مقسمة الى ارباع ذات أبيات مختلفة الطول ، وفى القرن التاسع عشر قصد بالأود تلك القصائد التى كانت يعبر عن مشاعر مشتركة بين الناس بشكل غنائى مقسمة ادوارا متشابهة الطول

انظر د. مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، صفحات ٣٦٤ - ٣٦٥ .

Ibid : p. 1145.

(٢٢٩)

Ibid : p. 1148.

(٢٣٠)

كلوبستوك Klopstock (١٧٢٤ - ١٨٠٣) صاحب قصيدة
المسيحية Messiah ، ولقد تطور الشعر الغنائي على يديه تطورا كبيرا
وكذلك على يد شيلر وجوته (٢٣١) .

(ج) الشعر الدرامي : Dramic Poetry

إذا كان الشعر هو أسمى الفنون عند هيجل ، فإن الدراما تؤلف
بمضمونها وشكلها أسمى أطوار الفن والشعر ، لأن الشعر الدرامي يجمع
بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية . ويشترط هيجل كما يكون
الشعر الدرامي حيا أن يمثل على خشبة المسرح ، والدراما هي نتاج حياة
قومية عرفت تطورا كبيرا ، ويتفق ظهورها مع زوال مرحلة الشعر الملحمي
والشعر الغنائي ، لأنها تجمع بينهما في وحدة واحدة ، ولذلك تجمع بين
المبدأين اللذين يتركزان عليهما وهنا الذاتية والموضوعية .

والشعر الدرامي موضوعي لأنه يضع أمامنا سلسلة محددة من
الأحداث التي تقع في العالم الخارجي ، وهو ذاتي لأن الحدث Action
يتطور من خلال حياة النفس الباطنية كما تبدو في حديث الشخصيات ،
والأحداث الدرامية هي التحقيق الفعلي لارادة الشخصيات على نحو
موضوعي ، ولا يتم تطور الأحداث على نحو خارجي كما هو الحال في
الملحمة ، وإنما تتطور الأحداث من خلال الشخصيات .

ويرى هيجل انه لا بد أن يدور الحدث في كل دراما حول الصراع ،
فقد يكون الصراع بين القوى الأخلاقية الكبرى المتجسدة في شخصيات
الدراما ، أو قد يكون بين الإرادات الفردية . وتعكس الدراما بشكل
عام ، الجانب الإلهي أو الروح التي خرجت من كيلتها وهدمها الى دائرة
الجزئية والانقسام ، فيحدث تناقض وصراع ، ولكي يحدث تصالح بين
الروح الكلية وتطبيقاتها الجزئية ، فإن الفن يقوم بدوره - في حدوث
هذا التصالح - من خلال الدراما ، لكي تعود الفكرة الى نفسها من هذا
الانقسام . بل إن هذا التناقض هو سبب وجود الفن كما سبق أن
شرحنا هذا في متن هذا البحث . « والحدث الأخير في العمل المسرحي
لاسميا في التراجيديا (المأساة) لا بد أن يكشف عن الجانب الإلهي ،
بحيث نرى العدالة الإلهية » (٢٣٢) .

— العناصر الأساسية للشعر الدرامي :

يناقش هيجل العناصر الأساسية التي أوردها أرسطو في كتابه « فن الشعر » ، حول وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة الحدث ، ويحدد موقفه منها ، فبالنسبة لوحدة المكان ، فإن أرسطو لم يذكر شيئا عن وحدة المكان ، ولم يتقيد أرسطو وسوفوكليس بمبدأ وحدة المكان : « فمسرحية » ربات القصب « لاسخيلوس » تدور بعض أحداثها في معبد أبولون بيلفي ، والبعض الآخر في معبد بمدينة أثينا ومسرحية « آياشي » لسوفوكليس تدور أحداثها الأولى أمام خيمة آياس بسهل طروادة ، ثم تنتقل بعد ذلك الى مكان آخر على ساحل البحر ، (٢٣٣) ، ويرى هيجل أن المكان يتحدد بناء على الموضوع نفسه ، ولكن مع مراعاة عدم تشتيت الجمهور بكثرة الأماكن المختلفة ، وهو بهذا يقف موقفا وسطا بين كثرة تبديل المكان ، وبين « الدراما الاغريقية » التي كان العرف السائد فيها أن يكون المكان واحدا أو ثابتا (٢٣٤) ، وبالنسبة لوحدة الزمان ، فلقد كانت العقلية الاغريقية تفضل أن تقتصر الأعمال الأدبية على زمن معين ، وترى أنه ليس من الضروري التعرض للأحداث كلها ، فهو ميروس مثلا — رغم أنه شاعر ملحمي — قد جعل الإلياذة كلها تدور في فترة زمنية مقدراها خمسون يوما فقط ، مع أن الحرب الطروادية التي يدور حولها موضوع الملحمة قد استمرت زهاء عشرين سنوات كاملة (٢٣٥) ، ولقد كان سائدا لديهم أيضا أن العمل المسرحي لا يتجاوز نهار يوم واحد ، أي دورة واحدة للشمس ، ولا تتعدى ذلك الا قليلا ، ومعنى هذا أن الزمان في الدراما الاغريقية وفقا لهذا العرف الأدبي ، كان محددا بنهار يوم واحد ، « على أساس أن هذا اليوم سيشهد تطور الفعل الدرامي من بدايته حتى نهايته حيث يتم حله بعد وصول الأحداث الى ذروتها » (٢٣٦) ، ويرى هيجل أنه يمكن عدم التقيد بوحدة الزمان ، لكن ينبغي اختصار المدة الزمنية للصرعات في الدراما الى أقصر حد ممكن ، حتى نوفر الوحدة العضوية والشكلية للعمل الشعري الدرامي .

(٢٣٣) د . محمد حمدي إبراهيم : دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، دار الثقافة للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٦٦ .

(٢٣٤) المرجع السابق ، ص ٦٦ .

(٢٣٥) المرجع السابق ، ص ٦٥ (وانظر أيضا أرسطو : فن الشعر ترجمة إبراهيم جبابرة ، ص ١٩٨) .

(٢٣٦) المرجع السابق ، ص ٦٤ — ٦٥ .

وبالنسبة لوحدة الحدث فيقول أرسطو في هذا الشأن : « يجب أن تدور حول فعل واحد ، تام في ذاته ، وكامل ، وله بداية ووسط ونهاية ، وكأنها كائن حي واحد ، متكامل في ذاته ، وبهذا يمكنها أن تحدث المتعة الصريحة الخاصة بها » . (٢٣٧) ، ويتفق هيجل مع ما قاله أرسطو ، فيرى أن وحدة الفعل الدرامي ، لا يمكن انتهاكها ، لأنه لا يجب على الشاعر إثارة كل الموضوعات وعرض كل الأفعال ، وإنما يختار فقط ما يساهم في إبراز الجوهرى والكل ، الذى يوصل السلسل الدرامى الى ذروته فى تكتيف قوى (٢٣٨) أما فيما يتعلق بمراحل الدراما ، فإن هيجل يتفق مع مقاله أرسطو فى هذا ، فى أن السلسل الدرامى ، لابد أن تكون له بداية ووسط ونهاية ، ويزيد بأن هذه الحركة الثلاثية للصراع ، تبين لنا نقطة انطلاق ، ونقطة حول هذا الصراع فى النهاية . ولابد أن أشير هنا الى أن هيجل يستخدم Act - بمفهوم الفعل الدرامى ، وبمعنى أحد فصول المسرحية فى وقت واحد ، ويناقش هيجل بعد ذلك الوسائل المتاحة للشعر الدرامى ، مثل الحوار الذاتى Monologue والحوار Dialogue ، والنظم Versification . لكن يناقش كثيرا من القضايا الفرعية المرتبطة بالشعر الدرامى ، مثل : هل يستقدم الشاعر لغة الشخص الطبيعية فى حوار الدرامى ، أم يستخدم لغة الشعر ؟ ، ويقف هيجل من هذه القضية موقفا وسطا ، فيرى أن استخدام لغة الحياة اليومية ، يوقع الفن فى النثرى ، ولكن المغالاة فى استخدام لغة الشعر فى الحوار ، تبعدنا عن الشخصيات ، وتضفى عليها قدرا من الغموض ، ولهذا فالأنسب أن يكون الحوار وسطا بين الموقفين ، وهذا ما فعله جوته ، وشيلر وشكسبير فى أعمالهم المسرحية .

ويثير أيضا قضية : ما مدى أهمية الحوار فى الشعر الدرامى ، ويرى هيجل أن الحوار الذاتى Monologue يكشف لنا عن الصراع الذاتى داخل الشخصية ، ويعبر عن وعى الشخصية بتناقضاتها الداخلية الخاصة ، أما الحوار Dialogue ، فإنه يجعل الشخصيات تكتشف بعضها بعضا ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، وإنما يناقش هيجل أيضا قضية فن الممثل The Actor's Art ودوره فى العمل الدرامى ، وهو يرى أن هذه القضية لم تكن مطروحة لدى الإغريق ، بسبب الأمتعة التى

(٢٣٧) أرسطو ، فن الشعر ، ص ١٩٧ .

Hegel : op. cit., p. 1155.

(٢٣٨)

كان الممثلون يضعونها على وجوههم ، أما فى الدراما الحديثة فهى مطروحة ، لأن الممثل يستخلم تعبير وجهه ، ويرى هيجل أن الممثل مطالب بأن يتشبع بروح الشاعر ، وبالدور المكلف بتمثيله ، وبكيفية شخصيته الخاصة معه داخليا وخارجيا ، وعليه أن يترجم بتمثيله شعر الشاعر ، وأن يعبر لنا عن مقاصده ، بحيث يكون اللسان الحى للشاعر ، وهناك فنون أخرى نشأت من خلال الدراما وتطورها ، مثل فن المسرح والأوبرا والباليتة .

- أنواع الشعر الدرامى :

يقسم هيجل الشعر الدرامى الى ثلاثة أنواع : هى المأساة Tragedy والمهابة Comedy والدراما الحديثة Modern Drama أن المضمون الحقيقى للعمل المأساوى هو تلك الدوافع الكلية العقلية التى تعد المحور الأساسى للحياة البشرية ، بمعنى أن ماهية المأساة تتضمن صراعا بين قوى ، لكل منها ما يبرزه مثل : الحب الزوجى ، حب الأهل والأسرة ، الحياة العامة ، وطنية المواطنين ، وهى تصور الصراع الذى يدور داخل البطل التراجيدى بين ما هو كائن عليه ، وما ينبغي أن يكونه ، والصراع الذى يتولد مع القوى المحيطة به ، فمثلا أدولف ، بوصفه بطلا تراجيديا ، يقتل أباه ويتزوج أمه ، ورغم أن هذا تم دون أن يكون على وعى بهذا ، إلا أنه يتحمل نتيجة فعله كاملة ، فهذه المسئولية الأخلاقية الشاملة عن كل الأفعال ، تبرز لنا مستويات الصراع المأساوى الذى يقدمه البطل التراجيدى ، ولهذا يحتفى لدى الإغريق كل طابع عرضى صرف فى الفردية المباشرة ، ويرتفع الفرد الى مستوى الآثار النحتية الكلية ، والعمل الفردى الذى يرمى - فى ظروف محددة - الى تحقيق غاية معينة ، أو فرض زعامة شخص ما ، يتخذ بالضرورة موقفا منفردا ويؤلب عليه الحماسة المعاكسة ، ومن هنا تكون حتمية المنازعات والمصاعف ، والجانب المأساوى يتمثل فى أن الطرفين المتصارعين يكونان على صواب من أمرهما من حيث المبدأ ، فانتيجونا على صواب فى محاولة دفن أخيها ، لأنها تنفذ ما يمليه عليها القانون الإلهى ، وكريون على حق أيضا من حيث المبدأ ، لأن أخاه الذى رفض دفنه كان آتيا لغزو المدينة وهو الملك ، يريد المحافظة على نظام الدولة ، والصراع بينهما يكشف عن الصراع بين القانون الإلهى والقانون البشرى ، والحل المأساوى لهذا الخلاف يتمثل فى إلغاء الفردية

حتى يستعيد الحقيقة المطلقة ، أو العدالة الخالدة نفسها ، وتسترد جوهرها الأخلاقي (٢٣٩) .

ويعارض هيجل مفهوم أرسطو عن التراخيديا بأنها « ينبغي أن تبنى على نحو متقن ، يجعل من يسمعا تروى - دون أن يراها معروضة - يمثلء بالخوف ، وتأخذ الشفقة » (٢٤٠) فيبين أن المهمة الوحيدة التي تقع على عاتق عمل فنى ما هى أن يقدم ما يتفق مع العقل وما ياتلف مع حقيقة الروح ، ولهذا فلا ينبغي أن نتوقف عند شعورى الخوف والشفقة وحدهما ، بل ينبغي أن نركز اهتمامنا على المضمون الذى منه نسج التعبير الفنى ، لنبتعد من هذين الشعورين ، لأن الانسان قد يخاف من قوة ما هو خارجى ومتناه ، ومن ما هو موجود فى ذاته ولذاته ، ولكن يجب على الانسان ألا يخشى أى قوة تمارس الاضطهاد ، وانما يخشى القوة الأخلاقية التى هى تحديد لمقله الحر ذاته ، والشفقة التى تساورنا عند رؤية آلام الآخرين هى شفقة متناهية وسلبية ، وهى تبدو مثل شفقة النساء سريعيات التأثير ، أما الشفقة الحقيقية فهى تلك التى تسعى الى التعاطف مع كل ما هو نبيل وإيجابى .

وإذا كان فى المأساة يتعين على الأفراد ، حين لا يدمرون بعضهم بعضا بفعل عنادهم وتصلبهم أن يعودوا أنفسهم قبول ما يرفضونه ، أما فى الملهة « الكوميديا » فيمكن عن طريق الضحك أن يحل الفرد كل شيء ويمتصه ، دون أن يؤثر على ثقته بنفسه ، والكوميديا تبرر القيمة الأخلاقية ، عن طريق غرض حال نقيضها ، بأن تعرض سطحية وتقافة الأشياء التى لا قيمة لها . ولهذا نجد الأعمال الكوميديية تركز على عرض صورة من صورتين : فاما أن تهدف الشخصية فى الملهة نحو غاية ليس لها مضمون حقيقى ، أى غاية فارغة ، وبالتالي تتحطم الشخصية وتنهار بفعل سطحيها الجوهرية وتتحول الى عدم ، واما أن تهدف الشخصية الى غاية حقيقية أصيلة ، ولكنها تملك أى إمكانيات لتحقيق هذه الغاية . وهى تفشل فى الصورة الأولى لأن هدفها بغير قيمة ، وتتشبه فى الصورة الثانية ، لأن الشخصية مبدئية ولا تملك الوسائل الكافية . والشخصية الكوميديية الحقيقية هى التى تكون على وعى بقدراتها وبغاياتها ، وبالتالي لا تتأثر بالفشل ، ولكن ترتفع فوقه من خلال الضحك والسخرية ذاتها ، وهذا ما نجده فى مسرحيات « أرسطو فانس » فهو لا يسخر من الأخلاق

اللاتينية ، ولا من الفلسفة الاغريقية ، ولا من فن الاغريق الحقيقي ، ولكنه يسخر من المظاهر المختلفة المنحطة التي تتعارض مع الأخلاق والفلسفة والفن ، فهو يسخر من صورة الديمقراطية التي تختفي منها المعتقدات القديمة ، ويسخر من السفسطة ، والثروة التي لا أساس لها غير التعلق للآخرين ، أي أنه يسخر من كل ما يتعارض مع الواقع الحقيقي للدولة والدين والفن ، مسلطا الضوء على بلاهته التي تدمر نفسها بنفسها (٢٤١) .

وبين المأساة والملهية يوجد نوع ثالث من الشعر الدرامي ، يجمع بين مبادئ المأساة والملهية ، وتتحد فيه عناصر التراجيديات والكوميديات ، وكان يطلق على هذا النوع في الدراما الاغريقية اسم الساتورية Satyrs (٢٤٢) وهي مسرحية كان العمل فيها رصينا وجديا ، وتعامل الجوقة الكورس Chorus الساتيرات بطريقة كوميديية . ومثالها مسرحية الكيكلوس ليوديبديس « (٢٤٣) ، ويذكر هيجل مثال مسرحية امفيتريونيس لبلاتوطي Pleutus - الشاعر اللاتيني الكوميدى (٢٥٤) - (١٨٤ ق م) ، ويعتبر تدخل المأساة والكوميديا هو السمة المميزة للدراما الحديثة ، أو المسرحية الاجتماعية .

وأهم ما يميز الدراما الاغريقية عن الدراما الحديثة هو استخدامها للجوقة « الكورس » ، والجوقة الاغريقية لا تشارك في الأحداث الدرامية ، وإنما تمثل دور التفكير العادى ، ويرى هيجل أن الشخصيات الفاعلة ، المنهمكة فى السعى وراء أهدافها الخاصة ، كانت تتلقى من الجوقة أحكاما بصلد قيمتها وصفاتها ، ولهذا كانت الجوقة بالنسبة للجمهور ، ممثلا موضوعيا لارائه فيما يجرى أمامه ، وهذا يعنى أن الجوقة كانت تجسد الوعي الجوهري أو الأعلى ، وتمثل الجوهر الفعلي للحياة . وهى لا تتدخل فى العمل مطلقاً ، ولاتمارس - على نحو فعال - أى حق فى مواجهة أفعال المتصارعين ، بل تكتفى بالتعبير النظرى عن حكمها (٢٤٤) ولذلك « فقد عاب كثير من المحدثين والمعاصرين على الجوقة الاغريقية موقفها المتخاذل ، لأنها تكتفى بنرف الديموع على البطل فى محنته دون أن تفعل من أجله أمراً

Hegel : op. cit., p. 1202.

(٢٤١)

Ibid : p. 1203.

(٢٤٢)

(٢٤٣) د. ابراهيم بكر ، الدراما الاغريقية ، المكتبة الثقافية ، العدد ٢٠٣ ،

ص ١٢ - ١٤ .

Hegel : op. cit., p. 1210.

(٢٤٤)

ذا بال ، (٢٤٥) ، بينما لا نجد في الدراما الحديثة الجوقة ، وإنما نجد الأفراد الفاعلين في خضم الأحداث الدرامية . والحقيقة أن رأى هيجل من الجوقة القديمة ، يقترب من رأى شيلر Schiller الذي ورد في مقدمة مسرحيته المشهورة عروس ميسينا Die Braut von Messins وهو : أن الجوقة تعتبر كسياج يحيط بالتراجيديا من كل ناحية . كما يفصلها عن العالم الواقعي ، ويضمن لها أرضيتها المثالية وحريتها الشعرية (٢٤٦) .

التطور المعنى للشعر الدرامي :

كما أنه هيجل يرى أن البداية الحقيقية للدراما تنبع من بلاد الاغريق ، ولا يذكر الدراما المصرية القديمة ، التي قلعت الآثار الأولى للدراما خلال الألف عام الثانية أو الثالثة قبل الميلاد ، كما أكد هذا الاردايس نيكول Allardyce Nicoll في كتابه الدراما العالمية World Drama (١٩٤٦) (٢٤٧) ، بل ووجدت آثار تؤكد معرفة الدراما بالمعنى المحدد لهذه الكلمة لدى المصريين القدماء ، وهذه الآثار التي اكتشفت عبارة عن ملاحظات مخرج لعرض مسرحي . لكن هيجل ينتمى الى حضارته الغربية ، وبالتالي يبدأ باليونان ، ولكن يمكن التماس العذر له ، في أن المعلومات التي كانت متاحة عن الحضارة المصرية القديمة ، كانت قليلة . ولكن هيجل لا يقف عند هذا الحد فقط ، وإنما ينفي وجود الدراما في الشرق بوجه عام ، فالشرق قد أبدع في الشعر الملحمي والغنائي ، ولكن الرؤية الشرقية للعالم تتناقض مع الفن الدرامي بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، وذلك وأن يكون الفرد الفاعل متيقظا بما فيه الكفاية ليتقبل مقدا ، نتائج لأن العمل الدرامي الحقيقي ، يفترض قدرا من الحرية والاستقلال ، أفعاله ، وهذا كله - في رأى هيجل - غريب عن الشرق ، ولا سيما الشرق الاسلامي ، الذي اهتم بإبراز الجليل الذي لا وجود لقدرة أخرى سواه ، ولهذا فهو يعتقد أن الدراما الاغريقية كانت البداية الحقيقية لفن الدراما ، لأن لدى الاغريق مبدأ الفردية الحرة ، الذي يفسح المجال أمام امكانية ولادة الفن الكلاسيكي والشعر الدرامي ، ووصوله الى أقصى درجات الكمال .

(٢٤٥) د . محمد حمدي ابراهيم : دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، ٨٦ .

(٢٤٦) المرجع السابق : من ٨٨ .

(٢٤٧) مولوين ميرسنت وآخر : الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة د . علي أحمد محمد .

عالم المعرفة ، الكويت ١٩٧٩ ، ص ١٦١ .

أما الفرق بين الدراما الحديثة والدراما القديمة فيمكن في الذاتية المتزايدة في الدراما الحديثة عنها في الدراما القديمة ، ولكن الصراع لا يزال كما هو بين القوى الأبدية ، وإن كان الصراع بين إرادات الأفراد والأشخاص قد تأكلت أهميته أكثر مما كان قديما . ولقد كان البطل في المأساة القديمة يعتمد اعتمادا تاما على قوة معينة مثل مصلحة الدولة أو رعاية الأسرة ، أما البطل في المأساة الحديثة ، فهو يعتمد أكثر على فرديته أو على أهدافه الخاصة وطموحاته ورغباته ، وعلى الرغم من أنه يمكن أن يكون شريرا مثل ماكبث Macbeth فإنه لا بد أن تكون شخصيته ذات قيمة حقيقية أصيلة وذات طابع أخلاقي جوهري ، وبهذا يكون تجسيدا للعقل والكل وتتفق هذه الزيادة لجانب الذاتية مع التقدم الذي قطعه الفن من الصورة الكلاسيكية الى الصورة الرومانتيكية التي كانت الذاتية مبدؤها الجوهري

بعد أن عرضت لمسئ الفنون الجميلة في تطوره المنطقي عند هيجل من العبارة الى الدراما ، بوصفها أرقى صور الفن ، لأنها تحقق أهم هدف للفن ، فالفن عند هيجل ليس مجرد لعب نافع أو مستحب ، بل الفن هو تحرير الروح من مضمون التناهي وشكله (٢٤٨) . فالغاية الأساسية هي حضور المطلق في الحسي والواقعي ، وتصالحه مع كل منهما ، وتفتح الحقيقة التي تتجلى في التاريخ الكوني . ويمكن القول بأن هيجل يرى بأن هناك وحدة في طبيعة الفن بشكل عام ، مهما اختلفت الفنون ، ويتضح هذا في فهمه لطبيعة الجمال الفني بوصفه تعبيراً عن الحرية الانسانية ، فوجود الفن مشروط بوجود حرية الفنان واستقلاله . وإذا كان الشعر هو أرقى الفنون وأسمىها عند هيجل ، فقد سبق لهيجل أن عبر عن هذا في كتابه ظاهريات الروح (حين يقول : الشعر هو مولد اللغة ، والارتقاء الى الفكر ، وهو يمزج بين الذات والموضوع ، وهو رمز يشير الى موضوع خارجي يتجلى لنا من خلاله ، حتى وإن كان خافيا عنا) (٢٤٩) ولذلك فهو يعتبر أن النثر الأدبي هو حينئذ الى الشعر وهو حينئذ أيضا الى هذه الوحدة الأولى بين الفكر واللغة . وتفضيل هيجل للشعر ، وللشعر الدرامي بوجه خاص ، يتنافى مع رأى أفلاطون في الشعر ، حيث يقول في الكتاب الثالث من الجمهورية : ان أسلوب السرد والحديث المباشر أفضل من الأسلوب الدرامي الذي ترد فيه الكلمات على لسان شخصيات يصورها الشاعر

Hegel : Aesthetics, Vol. II, 1236.

(٢٤٨)

(٢٤٩) اقتبسه د. نازلي اسماعيل ، في كتابها الفلسفة المعاصرة المكتبة اللبوعية ،

القاهرة ، ص ٦٨ .

ذلك لأن الكثرة فى ذاتها شر ، والعمل الشعري الذى ينطوى على كثرة من الشخصيات والمواقف والاتجاهات. اسوأ من العمل البسيط الذى يصل الى هدفه مباشرة (٢٥٠) . ولكن هيجل يتفق مع أرسطو فى كثير من سمات الشعر الدرامى. ولكنه أضاف اليه الكثير .

والفن - فى نهاية المطاف - يمكن أن يكون أمامه طريقتان لا ثالث لهما : أولهما : أن يحقق الانفصال التام بين العام والخاص ، بين الكل والجزئى ، وبالتالي ينهى الفن نفسه ، لأن هذا يخالف أبسط مبادئ الفن الأساسية وهو التعبير عن الوحدة بين الأبدى والالهى والحقيقى فى ذاته ، وبين الظواهر الواقعية والأشكال العينية . وقد سبق أن أشار هيجل الى أن هذا الانفصال التام يعنى تدمير الفن . وثانيهما : تصالح الشعر مع الفلسفة ، أى وحدة الشعر مع المفهوم (٢٥١) بمعنى أن يكون الشعر هو التعبير عن الحقيقة واكتشافها فى الواقع العينى . وهذا هو المفهوم الذى يسعى اليه هيجل من عرض لنسق الفنون الجميلة ، ولهذا فهو ينهى مجازراته فى علم الجمال ، بأمنية هى الا ينقطع الخيط بين الحق والجمال، والا تنفصم العلاقة بينهما . ولذلك يرى ستيلزر Stelzer: أن ادراك الشعر فلسفياً لا يتم - عند هيجل - الا عند اكتمال الوعي به من خلال توحيد شعري فلسفى ، وهذا ينذر - أويشتر - بانقضاء الفلسفة كعلم وبدايتها كفن ، وهذا بدوره يعنى انتهاء الانفصام القائم فى المعرفة بين المفهوم Concept. والشعر (٢٥٢) .

(٢٥٠) جمهورية أفلاطون ، ترجمة : د. فؤاد كركيا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص ١٥٩ .

Steffen Stelzer : A Last Attempt to Grasp Poetry (٢٥١) .

Nles on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art. p. 47.

Ibid : p. 48.

(٢٥٢)

الفصل السابع

أثر هيجل في الفكر الجمالي

نقد وتقدير

يصعب على الباحث حصر أثر هيجل في مجال الفكر الفلسفي بشكل عام ، ويرجع السبب في ذلك الى تشعب الاتجاهات المختلفة التي تأثرت بفلسفة هيجل ، حتى انه يطلق على بعض الفترات من القرن الحالي بأنها عصر البعث الهيجلي . Hegel Renaissance (١) ويطلق أيضا على هذه الاتجاهات اسم الهيجلية Hegelianism ، وهو مصطلح يطلق على حركة فلسفية واسعة ومتشعبة نشأت وتطورت من خلال مذهب هيجل ، ولا يرجع التنوع الهائل داخل الهيجلية الى ظروفها التاريخية فحسب ، وإنما يرجع كذلك الى مذهب هيجل نفسه الذي لم يقتصر تأثيره على ميدان التفكير الميتافيزيقي النسقي وحده ، بل امتد تأثيره الى ميادين علم الجمال والسياسة والاجتماع واللاهوت وتاريخ الفلسفة ، وتفسير التاريخ ، وبالطبع - لا يتسع المجال هنا لدراسة الأثر الهيجلي في مختلف هذه الميادين ، وإنما سنكتفي بالاشارة الى تأثيره في ميدان علم الجمال بشكل عام .

(١) تتبع مارك بوستر الاتجاهات المعاصرة في الفكر الفلسفي التي اعتمدت بشكل أو بآخر على هيجل في تأسيس نظرتها الى العالم ، فتحدث عن اليجليين في فرنسا وإنجلترا وأمريكا . انظر كتابه :

Mark Poster : Existential Marxism in Post War France, from Sartre to Althusser. Princeton University Press, New Jersey, 1977.

والحقيقة أن المطلع على كثير من الكتابات المعاصرة لعلم الجمال ، سيجد أثر هيجل واضحا ، لاسيما في استخدام كثير من مصطلحات هيجل بنفس المعنى الذى كان يستخدمها هيجل به ، فحين يستخدم جولدمان Goldmann ، مصطلح الفن بوصفه تعبيراً عن رؤية العالم Vision of the World لدى الجماعة البشرية سنجد أن هذا المصطلح عينه قد استخدمه هيجل من قبل ، بنفس المعنى ، حين عبر عن كيفية صياغة الشعوب لتصوراتها عن العالم والحياة من خلال الفن ، بل إن الشعر الملحمى على وجه الخصوص هو تعبير عن رؤية أمة ما للعالم ، فالرؤية الاغريقية للعالم نجدها فى الاللياذة والأوديسا ، وكذلك الرؤية الهندوسية للعالم نجدها أيضا فى 'الراماياتا' والمهاراباتا ، وقد سبق للباحث دراسة جولدمان فى بحثه السابق عن جورج لوكاتش ، وبينت أن ما قدمه جولدمان - فى هذا المجال - هو تلك الطريقة التى نحلل بها العمل الفنى الأدبى ، بحيث نتوصل للبنية المركزية داخل هذا العمل ، بوصفها تعبيراً عن البنية الكلية للمجتمع الذى ينتمى اليه الفنان . هذا بالإضافة الى أن تحليلات هيجل للفن ونظرته اليه من خلال الحضارة ، بكل ما تتضمنه كلمة الحضارة من علاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية ودينية بين الفرد والمجتمع ، قد جعلت كثيرا من الاتجاهات البوسولوجية فى علم الاجتماع الأدبى ، والماركسي تعتمد عليه بشكل واضح فى صياغة رؤىها النظرية عن الفن ، والنشاط الإبداعى بشكل عام . وهذا ما نجده بشكل واضح لدى جورج لوكاتش فى تأسيسه لنظرية الرواية على أساس تعريف هيجل للرواية بأنها الملحة البورجوازية الحديثة (٢) .

فهيجل قد ربط بين الرواية والبورجوازية فى حديثه الوجيز عن الرواية فى كتابه « علم الجمال » ، وصور العلاقة بين الشكل الداخلى للرواية والظروف الاجتماعية الخارجية على أسس جدلية ، وبين أن الرواية تتضمن ثراء وتنوعه ، كما تتضمن عرضاً ملجئاً للواقع الاجتماعى . ولكنها تفتقر الى الشعور بحالة الصفاء الشعري الأصلى فى العالم الذى تنبع منه الملحة الحقيقية . وقد بين أيضا - أن الرواية قد اتجهت الى النثر بعد أن تمزقت وحدة العالم الملحمى بفعل القانون الاجتماعى والعلمى ، وبعد أن تحولت الكليات الشعرية الى جزئيات تحتاج الى الوحدة . وبعد أن فقد عالم هومبروس بساطته الأولى فى غمرة العالم الصناعى الذى نمحيا فيه الآن . وبالطبع فان لوكاتش وباختين قد قدما

(٢) درابها كاراجا : لوكاتش ويختين ودراسة اجتماعية للرواية ترجمة : امين محمود الشريق ، مجلة ديوجين ، العدد ٧٢ ، مطبوعات اليونسكو ، القاهرة ١٩٨٦ .
من ٦٠

إضافات أصيلة الى رؤية هيجل التي انطلقت منها ، وذلك لأنها قديما إبداعا جديدة لنظرية الرواية ، سواء في علاقتها بالتشويق والوعي الطبقي والتاريخ لدى جورج لوكاتش ، أو في علاقتها بالبناء الداخلي للرواية ، واسلوب الخطاب الروائي كما لدى باختين ، وذلك لأن إشارة هيجل الى الرواية ، كانت تتضمن معنى واحدا فقط ، فالرواية لدى هيجل تمثل البحث عن الوحدة المفقودة ، أى إعادة الطابع الشعري والفنى الى الحياة ، وذلك لأن الرواية تمثل التناقض بين الشعر الذى ينبع من القلب ، والنثر الذى فرضته الظروف الاجتماعية والقانونية التى يجد الإنسان نفسه فيها ، وقد بين هيجل انه يمكن حل هذا التناقض ، بطريقتين ، أولاها : اما أن يعترف الإنسان بالامر الواقع فى العالم الذى يتور عليه ، ويوطن نفسه على قبوله ، وبالتالي يمتنع النثر ويستغنى عن الفنى تماما ، الذى لا يصبح له وجود فى عالم النثر ، وثانيتهما : أن يرفض الإنسان نثر الحياة الحديثة ويستعيز عنه بواقع جديد يتصل بالجمال والفن .

وقد أبرز لوكاتش أهمية رؤية هيجل للحال الذى آل اليه الفرد فى المجتمع الحديث ، لأن هيجل لم يتخذ نفس الموقف الذى اتخذته الحركة الرومانتيكية (*) ، وهو الحلم بالعودة الى المجتمعات القديمة التى كانت من سماتها الرئيسية الوحدة بين الفرد والمجتمع الذى ينتمى اليه ، صحيح أننا نشعر بحزن هيجل المغمم بالحزن العميق وهو يحدثنا عن العصر البطولى ، والبطل المخلص ، ولكنه قد أكد صراحة أن التاريخ لا يعود الى الوراء ، وأن الماضى لا يرجع أبدا . وهذا يعنى أن هيجل لم يستسلم للواقع الجديد للمجتمعات الصناعية الاستهلاكية ، وإنما بين أن الاستسلام للواقع وقبوله كما هو يعنى موت الفن ، لأن الفن بوصفه رؤية للوجود والحياة يتنافى وجوده مع قبول النثرى والصادق والمبتذل فى الواقع

(*) قبل هيجل كانت هناك محاولة الحركة الرومانتيكية الاولى بالانسيا التى ظهرت فى مجلة اتينيويم Athenoeum ، التى طرحت مسألة نظرية الرواية ضمن تطورها العام المطلع الى المطلق الادبى الذى يتخطى الاجناس التعبيرية ليقتررب من كلية عضوية قادرة على أن تقدم عالما غير مجزأ . لا سيما لدى فريدريك شليجل الذى يلج على أن كل نظرية للرواية يجب أن تكون هى نفسها رواية ، ومشتملة على عوالم النصوص القديمة مثل : دانتى ، سيرفانتس ، شكسبير ، ولهذا كانت الرواية لديهم مرتبطة بخلط من الأشكال الفنية القديمة ، لكى تعبر عن الحرية الذاتية والتعبير غن النزوات فى اشكال زخرفية ، ولذلك فان نظريتهم للرواية كانت متجهة نحو اللامتناهى ، وتحقيق المطلق فى كل ما ينتجه الإنسان لنفسه ايضا . وكان العنصر الرئيسى فى تنظيرهم للرواية هو تجايز العناصر الروائية مع الفكر الخالص ، والغنائية مع التعبيرات النثرية المبتذلة . انظر : هيفائيل باختين : الخطاب الروائي ترجمة وتقديم د . محمد براءة ، دار الفكر للدراسات - القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٨ .

نخارجي . وقد بين هيجل أن من ينادى بالعودة الى الماضى يفعل ما يفعله دون كيشبوت حين ينادى باخلاق الفروسنية فى عصر لم يعد ملائسا او متقبلا لها ، ولذلك يكون مصيره السخرية والتهكم . واذراك هيجل لهذا الوضع الذى يجد الانسان فيه نفسه غريبا ووحيدا ، مقهورا من قبل سلطة الدولة ، هو الذى جعل كثيرا من الاتجاهات الجمالية المعاصرة التى اهتمت بالبعد النفسى فى التجربة الابداعية تعتمد عليه ايضا بوصفه نقطة انطلاق لها ، وهذا ما نجده لدى جماعة فرانكفورت لاسيما لدى هربرت ماركيوز ، وتيودور ادورنو ، التى التقت التحليل الذى قدمه هيجل للرواية والذى يربط شكلها ومضمونها بالتحولات البنيوية التى عرفها المجتمع الأوروبى فى العصر الحديث فى القرن التاسع عشر ، وتكتسب ملاحظات هيجل أهميتها - رغم قلة عدد الصفحات التى تناول فيها الرواية - من أنه تجاوز فى هذه الملاحظات الفلسفة الكانطية فى علم الجمال ، واعتمد فى تحليلاته على التاريخ ، وعلى منطق جدلى أتاح له كشف المبادئ الرئيسية لعلاقة الفرد بالعالم الكامنة وراء كثير من العلاقات المتغيرة ، وكذلك تقدمه لصيرورة قيام العالم الحديث ، وما ارتبط به من اغتراب واستلاب للانسان . فقد تناول هيجل الرواية بعد أن حلل السمات الرئيسية فى الفن والمجتمع والتى أدت الى تحلل الصبورة الرومانتيكية للفن ، وبدأ يرصد نمو هذا الشكل الفنى الجديد الذى بدأ مع رواية الفروسية ، ثم تجسد من خلال ذلك المحتوى الموجود بالفصل داخل المجتمع ، فالحياة فى الواقع الاجتماعى التى كانت خاضعة لنزوات المصادفة وتقلباتها قد تحولت الى نظام مستقر وثابت هو نظام الدولة ، الذى تسيطر عليه الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة ، ولذلك تغير وضع الأفراد عن ذى قبل . وصار أبطال الرواية يواجهون المبتذل الذى يقيم العقبات فى وجوههم ويرغمهم على الخضوع لقوانين الأسرة والمجتمع والدولة ، وشروط المهنة ، وأصبح الأفراد يرون فى هذه القوانين اعتداء على جميع حقوق الانسان الشعاعية . وبالتالي نشأ صراع بين الفرد والمجتمع لتغيير العالم ، أو ليضفى عليه الطابع الشعاعى . وقد لخص هيجل بذلك معظم الاتجاهات التى كانت سائدة فى روايات القرن الثامن عشر بألمانيا ، والقرن التاسع عشر بفرنسا . « أن رصد هيجل لطبيعة صراع الفرد ضد المجتمع ، هو ما جعل الرواية تضطلع بوظيفة الملحمة داخل المجتمع المنظم بطريقة نثرية ، لأنها تسعى الى أن تستعيد كلية العالم وشاعريته المفقدة » (٣) .

ولذلك فإن الرواية - لدى هيغل - تقوم بدور أساسي في كشف الوهم الذي يعيش فيه الأثنسان المعاصر ، وإبراز الصراع بين الفرد والمجتمع ، نتيجة لافتراضها وجود نوع من الكلية في الرؤية للعالم داخل الرواية . ومن الصعب حصر أثر هيغل - هنا - على علم الجمال الأدبي ، لأن هذا قد أوضحه الباحث في بحثه السابق عن لوكاتش . ولكن يمكن أن نكتفى بإبراز أثر هيغل على فلسفة كروتشه الجمالية ، لأن كروتشه لم تأثر بهيغل بخصوص قضية واحدة ، وإنما أسس رؤيته على فلسفة هيغل الجمالية .

١ - فلسفة كروتشه الجمالية (*) :

لم ينكر كروتشه الأثر الهيجلي في فلسفته فهو « يصرح بأن الفلسفة لن تتقدم إلا إذا ارتبطت نوعاً من الارتباط بفلسفة هيغل (٤) ، ولذلك فهو يعتبر هيغل أباً لفلسفته ، كما يمكن أن يعتبر فيكو Vico جدًا لها ، وهو يقتفى أثر هيغل في كثير من خطواته ، فيرى أن الفكر هو الحقيقة ، وما من حقيقة غير الفكر ، فالفكر والحقيقة شيء واحد ، وليست المعرفة إذن علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عن الفكر ، بل هي الفكر ذاته في ادراكه لذاته ، وإذا كانت الحقيقة والفكر شيئاً واحداً ، فلقد ترتب على هذا ، أن الفلسفة ليست مجسرات ، بل هي ادراك للواقع العيني ، وما من واقع عيني غير الفكر ، ولذلك فالحياة العينية للفكر هي

(*) بنديتو كروتشه Benedetto Croce (١٨٦٦ - ١٩٥٢) مفكر إيطالي من أبرز علماء الجمال المعاصرين ، وفلاسفة التاريخ ، تأثر به كل من كاريت وكولنجوود ، وبعد كتابه الاستطيقا Aesthetics (١٩١٢) من أهم كتبه ، وهو ليس مجسرد كتاب في الاستطيقا كما يقوم من عنوانه ، وإنما هو يتضمن منهج كروتشه الفلسفي في النقد الأدبي الذي اشتهر به ، وفيه يظهر أثر فيكو وهيغل وماركس وجوته وشكسبير ، ويحوى كثيراً من معات فلسفته ، ولذلك فهو يقول : إن الفلسفة وحدة ، وعندما نتناول بالبحث « الاستطيقا » أو المنطق أو الأخلاق ، فإننا نبحث في الفلسفة كلها ، حتى إذا اضطررنا إلى التركيز على جانب واحد من هذه الوحدة التي لا تتجزأ ، لأن هناك ارتباطاً وثيقاً بين جميع جوانب الفلسفة . وقبل كتاب الاستطيقا أصدر كروتشه كتاب « الحى والميت في فلسفة هيغل What is living and what is dead in Hegel's philosophy » بالإضافة إلى دراسته في المنطق والاعتصام

والتاريخ ، واللفظ . وقد ركز كروتشه على دور الحدس في الخبرة الجمالية ولذلك فإن عنوان كتابه بالكامل هو « الاستطيقا بوصفها علماً للتعبير وعلم اللغة العام » .

« Aesthetics as Science of Expression and Genetal Linguistic » .
See : Nahm : Readings in the Philosophy of Arts and Aesthetics,
p. 536 to p. 547.

(٤) بندتو : كروتشه : الجمال في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروب ، ص ٥ .

موضوع الفلسفة ، وليست مهمة الفلسفة ادراك حقيقة خارجية عن الفكر أو متعالية عليه ، وانما هي ادراك لحياة الفكر . وهنا لا يكون ثمة فرق بين الفلسفة والتاريخ ، لأن التاريخ يسجل تكشف الفكر عن ذاته (٥) . وكما هو واضح فهذا ما سبق أن أوضحه هيغل في « ظاهريات الروح » ، حيث يعتبر هذا الكتاب بمثابة تاريخ للوعى الذى يتكشف عبر تاريخ العالم . ويرى كورتشة أهم المهام التى تقوم بها الفلسفة هي أنها تميز صور الفكر ، وترتب علاقات الصور بعضها ببعض ، مع إبراز وحدتها العضوية التى ينتج عنها عالم التجربة العنى ، وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاطات ، نشاط نظرى ونشاط عملي ، أو صورتين : المعرفة والإرادة ، أو العلم والعمل ، لأن في مذهب كروتشة الواقع هو الروح ، ويمكن تصور الروح مكونة من أربعة جوانب هي الجوانب الحدسية والمنطقية ، وهما يمثلان فعل الروح النظري ، والجوانب الاقتصادية والأخلاقية ، وهما يمثلان الفعل العملي .

والمعرفة - عند كورتشة - لها صورتان ، فهي أما حدسية أو منطقية (٦) . والمعرفة الحدسية هي المعرفة المستمدة عن طريق الخيال ، وهي ادراك للصور الجزئية العرديه ، وهذا هو الفن وغايته هو الخيال ، وهي ادراك للصور الجزئية الفردية ، وهذا هو الفن وغايته هو ادراك للعلاقات الكلية ، وهذا هو المنطق ، وغايته هو الحق ، أما النشاط العملي فانه ينقسم كذلك الى صورتين ، صورة النشاط الاقتصادى والذى يهدف الى تحقيق غايات نفعية فردية ، وصورة النشاط الأخلاقى ، الذى يهدف الى تحقيق الخير من خلال تحقيق الغايات الحقيقية . ويطلق كروتشة على هذه الجوانب الأربعة من الحقيقة أو من الروح اسم اللحظات الأربع . وليست هذه اللحظات أو الصور منفصلة عن بعضها ، بل ان كل لحظة تمثل الحقيقة كاملة ، فالصورة الحدسية للروح تتمثل الحقيقة من خلال الفن والصورة التصويرية تتمثل الحقيقة من خلال المنطق ، والصورة الاقتصادية تتمثل الحقيقة من خلال المنفعة الجزئية المتبادلة بين الافراد ، والصورة الأخلاقية تتمثل الحقيقة من خلال الخير الكلى الذى يعم الافراد . ونتيجة لهذا الترتيب الذى يقدمه كروتشة يصور الفكر ، نجد ان النشاط الفنى هو أول خطوات نشاط الفكر ، « فاذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التى يرسم عليها ذلك البناء الهرمى الضخم ،

(٥) المرجع السابق : ص ٧ .

(٦) د . أحمد حمدي محمود : الاستيعاقا لكروتشة ، مجلة تراث الانسانية ، المجلد الأول ، العدد السادس ، يونيو ١٩٦٣ ، ص ٤٩٤ .

ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح ، وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد ، (V) وهذا ما سبق أن بينه هيجل ، حين وضع الفن في مرتبة أولى. قبل الدين والفلسفة ، ذلك لأن الحدس والصورة التعبيرية تسبق دائما التصورات المنطقية المجردة التي تتعامل بها الفلسفة والعلم .

والفن عند كروتشه جلس (*) خالص Pure Intuition ، والحدس هو الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية ، بمعنى أن الإدراك الخالي من أى عنصر منطقي ، وهو يعتمد على الخيال ، بينما الإدراك المنطقي يعتمد على الذهن فالمعرفة إما أن تكون حدسية خالقة للصور ، وإما أن تكون منطقية تعتمد على التصورات الذهنية ، ولهذا فإن المعرفة الحدسية هي المعرفة الفنية . ولهذا فإن محور علم الجمال عند كروتشه هو الحدس ، لأنه منتج للصور Producing Images أى أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون في وعي الإنسان كثرة للانفعالات Feelings والصور الخيالية Images وبفضل الانفعالات تتحول الصور الى تعبير غنائي. Lyrical Expression هو قوام كل الفنون ، (A) ، وقد أوضح كروتشه هذا المعنى حين بين أن كل معرفة فنية هي غنائية ، بمعنى أنها تعبر عن حالة خاصة بالذات ، فالفن لديه - وهو التعبير عن شعور أو التكافؤ بين العاطفة التي حسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن

(V) د - أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٧٨ .

(*) الحدس عند كروتشه هو المرحلة الأولى في النشاط النظري ، الذي يستل عن التصور ، وهو يرى أن الإنسان في حياته العادية كثيرا ما يعتمد على المعرفة الصدفية ، حين يواجه حقائق معينة لا تحتاج للتعريف أو الإبرهان ، ولكن غالبا ما يساء فهم الحدس ، فيعتقد البعض أنه مماثل للإدراك الحسي ، بينما هذا غير صحيح ، لأن الحدس شيء آخر. أهم من الحس ، ولذلك فهناك خطأ يقع فيه السيكلوجيون وهو الظن بأن الصدف هو ما كان محسوسا ولم يمد كذلك ، أى ما أصبح صورة متخيلة أو متخيلة Image بينما يرى كروتشه أن الحدث روحى في الأساس ، بينما الصورة المتمثلة هي شيء طبيعى ميكانيكى سلبى ، والحدس الحقيقى هو الذى يظهر في تعبير ما ، بينما كل ما عجز عن الظهور في مظهر التعبير فهو ليس بحدس ، وإنما يكون أثرا حسيا ، وواقعة طبيعية . ولهذا فإن أهم خصائص الحدس عند كروتشه هي قدرته على اتخاذ شكل التعبير . ولهذا فهو قد استنتج أن المعرفة الحدسية هي معرفة تعبيرية ، وأنها تتميز بالاستقلال عن الجوانب التصورية المنطقية أو التجريبية ، وإذا كان الحدس قاسما مشتركا بين الناس ، فإن الفن ، في اعتماده على الحدس ، يعتمد على حدس خاص ، وإذا كان كروتشه يوحد بين الحس والتعبير ، فإن لبعض الناس ميلا أكبر للتعبير من حالات معقدة من الروح . وهؤلاء الناس نطلق عليهم اسم « الفنانين » ، والتعبيرات الحدسية المعقدة التي لا تتحقق إلا نادرا ، هي ما نطلق عليه اسم الأعمال الفنية .

(A) د - أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٧٨ .

هذه العاطفة ، أى التكافؤ بين الحدس والتعبير (٩) • ولذلك فهو يقول :
فالحدس لا يكون اذن الا حدسا غنائيا • وليست الغنائية صفة ، أو نعتا
للحدس ، وانما هي مرادف له « (١٠) •

واذا كان الفن عند كروتشة يتكون من شعور يتحول الى صور يمكن
تأملها ، فانه لا يمكن النظر الى هذين العنصرين - الشعور والصور - على
أنهما متميزان عن بعضهما ، بل هما متحدان ، ولذلك فهو لا يرى العمل
الفنى مضمونا فحسب ، أو شكلا فحسب ، بل هو مكون من شكل
ومضمون معا ، وإذا اعتبرنا المضمون هو الشعور أو المادة الوجدانية
الاولى ، والشكل هو الفعل الروحي أو التعبير أو الحدس للغنائى ، كان
علينا أن نرفض الرأى الذى يفصل الشكل عن المضمون ، لأن المضمون فى
العمل الفنى هو ما يتحول الى شكل ، وهذا ما سبق أن أوضحه هيجل ليس
فى مجال الفن فحسب ، وانما فى مجال المنطق أيضا •

والحقيقة انه يمكن القول ، أن كروتشة قد أعاد صياغة كثير من
افكار هيجل بشكل مختلف ، لكن الهدف والمضمون واحد فى كل منهما ،
والدليل على ذلك أن كثيرا من الأفكار التى تحدث عنها هيجل فى مقدمة
محاضراته حول فلسفة الفن الجميل ، قد تحدث عنها كروتشة بشكل
جديد ، بل ويكاد يكون تكرارا له ، ومثال ذلك : ان كروتشة يرد على
الرأى القائل بأن الفن ليس بمعرفة ، وانه لا ينتمى الى العالم النظرى ،
أو الفكرى ، بل الى عالم المشاعر ، بأن المعرفة الذهنية أو التصويرية
لا تنفصل عن المعرفة الحدسية (الفن) ، اذ ان المعرفة التصويرية هي معرفة
الصلة بين الأشياء ، بينما معرفة الأشياء ذاتها هي معرفة حدسية ، وإذا
كان لا ينفصل عن اللغة ، فان اللغة هي حدس ، بل ان كروتشة يعرف علم
الجمال بأنه علم لغويات عام General Linguistic وذلك لأنه العلم
الذى تنصرف عنايته الى وسائل التعبير ، ولهذا فان علم الجمال رغم أنه
علم يبحث فى المعرفة الحدسية ، الا أنه أيضا علم فلسفى ، لأن فلسفة
اللغة مرادفة لفلسفة الفن • وهكذا يحدد كروتشة أن موضوع علم الجمال
المعاصر هو الاهتمام بوسائل التعبير الانسانى عن الشعور ، فما يقال عن
وسائل التعبير فى الشعر مثلا ، يصدق أيضا على كل الفنون الأخرى
سواء كانت تصويرا أو نحتا أو عمارة أو موسيقى •

(٩) كروتشة : الجمال فى فلسفة الفن ، ص ٤٩ - ٥٠ •

(١٠) المصدر السابق : نفس الموضوع •

والحقيقة أن هذه هي النقطة التي تبرز اسهام كروتشة الاساسى ،
فى علم الجمال المعاصر ، فهو قد حول الاهتمام بقضايا الفن والجمال التي
تكررت على مدار التسايرخ الفلسفى الى الاهتمام الخاص بالوسائل
التعبيرية ، ولهذا يرى كروتشة أنه لا يمكن تصنيف الفنون والأنواع
الأدبية بصورة نهائية ، لأن الحدوس فردية وجديدة ، وبالتالي فلا قيمة
لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون وفى داخل الفن الواحد .
ولا قيمة أيضا لتلك القوانين التي يضعها النقاد ، يعلقون قيمة الأثر الفنى
على التزامه بقواعد محددة . والناقد - من وجهة نظر كروتشة - هو فنان
يحيى ما أحسه الفنان فيعيش حدسه ثانية ، ولا يختلف عنه الا فى أنه
يميش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية .

وإذا كان كروتشة يتفق مع هيجل فى كثير من القضايا ، الا أنه
يختلف عنه فى بعض القضايا ، فكروتشة لا يوحد بين الفن والدين
والفلسفة ، على النحو الذى قدمه هيجل ، بل يؤكد اختلاف الفن عن
الفلسفة ، فالفلسفة غايتها تقديم الواقع الفعل كما هو ، أما الحدس الفنى
فغاياته تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع والا واقع . بمعنى أن
هناك اختلافا بين المعرفة العلمية وبين الحدس الفنى ، لأن المعرفة العلمية
تعتمد على التصورات الفعلية ، وتسعى الى معرفة ماهية الأشياء ، بينما
الحدس يتناول العالم المرنى ويرى كروتشة أن الخلط بين هذين المجالين
هو أساس كل الأخطاء التي وقعت فيها الاستطيقا ، فالفنان لا يمكن محاكمته
بمنطق محاكمة العالم شو الفيلسوف ، وبالتالي امكانية الحكم على العمل
الفنى بالصواب والخطا ، بالخير أو الشر ، تعنى الحكم على الفن
بالموت ، لأن الفنان حينذاك لا يستجيب للتعبير عن مشاعره ، وإنما يصبح
تاقدا ، كذلك المشاهد للعمل الفنى الذى يشعر بالحدس الذى يعبر عنه
العمل الفنى ، يجده نفسه يلاحظ العمل الفنى يوعى ، وبالتالى يشعر
بما يريد أن يعبر عنه الفنان . ويستبعد كروتشة أيضا التوحيد بين الفن
والخرافة أو الأسطورة لأن الخرافة تبدو لمن يؤمن بها أمرا متزلا ، ولأن
الخرافة بعين المؤمن ، أى فى واقعها الصرف ، ليست مجرد صورة من
مبذعات الخيال ، وإنما هى أمر دينى ، والدين فلسفة ، فلسفة لم تكتمل
ولم تنضج ، وحتى يكون الفن أسطورة يعوزه الفكر ، ويعوزه الايمان الذى
ينشأ عن الفكر ولذلك يقول كروتشة : قولنا ان الفن حدس يستبعد
كذلك ان يكون الفن وسيلة لايجاد صنوف ونماذج وأنواع وأجناس .
أو أن يكون عملا حسابيا لا شعوريا . فان تعريفنا هذه يميز الفن عن

العلوم الوضعية والرياضية التي تتحقق فيها الصبورة التصويرية
كذلك ، (١١) .

وهناك قضية أخرى يختلف فيها كروتشة عن هيجل ، وهي قضية
نقد العمل الفني وتذوقه ، فقد رفض كروتشة وجود نموذج طبيعي
Model أو صناعي يمكن أن نقيس من خلاله العمل الفني ، سواء كان
جميلا أو قبيحا ، فكروتشة لم يعترف بوجود درجات للتعبير ، ونظر الى
هذه المشكلة نظرة مطلقة ، اذ رأى التعبير الفني اما ناجحا وهو ما يسمى
بالجميل ، او فاشلا ، وهو ما جرت العادة على تسميته بالقبيح ، ولكن
يبرز تساؤل هنا : كيف نعرف ان التعبير (العمل الفني) كان ناجحا ؟
ويجيب كروتشة بأنه ليس أمامنا سوى وسيلة واحدة وهي التمثل
التاريخي . فمثلا اذا أردنا أن نصدر حكما على « دانتي » ، كان من واجبنا
أن ندرس عصره وتاريخه دراسة كافية تساعدنا على الوصول الى مستوى
دانتي . فلا يمكن الحكم على أى عمل فني من خلال مقارنته بشئ آخر ،
لان العمل الفني لا يقاس الا بذاته . والوسيلة الوحيدة للتمثل التاريخي ،
هي أن يضع المتذوق نفسه مكان الفنان ، أن يستحضر - مرة ثانية -
ظروفه النفسية ، ومن ثم تبدو أهمية البحث التاريخي لفهم الأعمال الفنية
والأدبية ، اذ بدونه ستختفى قيمة أى عمل فني تحقق فيما مضى ، والمقصود
بالبحث التاريخي عند كروتشة ، هو دراسة العصر والسبب الروحية
المختلفة التي كانت سائدة فيه ، وليس المقصود به الرجوع الى سيرة الفنان
ودراسة العادات والتقاليد التي كانت شائعة في عصره .

ونتيجة لاهتمام كروتشة بعلم اللغة ، فقد أشار الى الصلة بين اللغة
والفن ، وبين أنهما ليسا شيئين متمايزين ، بل هما شئ واحد ، فاللغة
ما هي الا صوت منطوق ومنظم بقصد التعبير ، وهي ابداع مستمر ،
واللغة فن ، لأنها تعتمد على التعبير وليس على المحاكاة ، فالتأثيرات الهندسية
الجديدة تبعث بتعبيرات لغوية جديدة دائما . وهو يرى أن كل انسان
يتكلم وفقا للاصداء التي ترددها الأشياء في روحه ، أى وفقا للتأثيرات التي
يتأثر بها ، ولهذا لا يمكن القول بوحدة اللغة ، لان اللغة لا تتكون من أشياء
مادية جاهزة في الخارج يمكن الرجوع اليها . ولهذا تتعدد اللغات البشرية
نتيجة للاختلافات الفردية في الجوانب التعبيرية للغات .

هذه بعض الأفكار التي تضمنتها كتاب كروتشة « المجلد في فلسفة الفن » ، التي تؤكد أنه يعرف الاستطيقا بوصفها علم التعبير واللغة ، وقد تأثر به النقد الفني الحديث الذي يرى أن العمل الفني وحدة لا تقبل التجزئة ولا التحليل ، لأنه رؤية شاملة تتمرد عليه القواعد والتصنيفات المصطنعة ، ولكن مثالية كروتشة التي انتهت الى تفسير العمل الفني بأنه عملية روحية ، قد استبعدت جانبا هاما من عناصر العمل الفني وهو الجانب المادى الميتافيزيقى ، ولهذا تعرضت نظريته الجمالية لكثير من النقد لأن العمل الفني لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتجسد في مادة وسيطة ، وسيطرة الفنان على المادة الوسيطة لا تقل أهمية عن الفعل الخيالى للحس فى التعبير الفني . لأن ما يطرحه كروتشة من أن العمل الفني يعد منتجيا ، بعد أن يكون الفنان قد انتهى من ابتداعه فى ذهنه ، ليس صحيحا . لأن الفن حافل بالمشكلات التقنية (المهارة الفنية) Technique .

وهذه اشارة الى احدى الفلسفات المعاصرة ، التي اقلت من فلسفة هييجل الجمالية أساسا لها ، ليس فى تحليل قضايا الفن فحسب ، وإنما فى تحليل مجمل قضايا الفكر والوجود أيضا :

نقد فلسفة هييجل الجمالية :

بعد هذه الرحلة العميقة مع الفن من خلال فيلسوف موسوعى مثل هييجل ، يرى - فى الفن - رؤية الوجود والحياة ، يصعب على الباحث توجيه النقد الى فلسفة هييجل ، لاسيما النقد بمعنى المآخذ التي يمكن أن تؤخذ على فيلسوف بهذا الحجم ، وهى صعوبة يستشعرها كل من حاول فهم فلسفة هييجل ، لأنه لا يمكن للمرء أن يفهمها دون أن يعيشها ، وتصبح جزءا من تركيبه العقلى فى النظر للأشياء ، فما أيسر للباحث أن يورد هنا ، النقد الذى قلعه كل باحث فى جماليات هييجل ، والذى نجده فى كثير من الكتابات التي تعرضت بالبحث والتحليل لجمالياته ، فهناك نقد « ستيس » لفلسفة الفن ، ونقد اسراييل فوكس ، ونقد جاك كامينسكى ، وغيرهم من الباحثين ، والواقع ان الباحث لا يستطيع أن يخفى تعاطفه مع هييجل فى كثير من رواده فى الفن والجمال . ولكن الباحث مطالب بالحيدة والموضوعية فى تحليل موضوعه ، ولكن البحث الذى أقدمه ، هو صورة لفهم الباحث لنصوص هييجل ، وبالتالى فهو لا يغنى عن هييجل نفسه ، وإنما كل ما يحاول البحث أن يتيقنه ، هو أن يدفع القارئ الى الاطلاع على نصوص هييجل ذاتها ، وأن يعيش الرحلة التى عاشها الباحث ، فعمق فلسفة هييجل وموسوعيته ، تجعلان كل قراءة له ذات طابع خاص .

ولهذا فلا عجب للدراسات المختلفة التي تحاول أن تقف كل منها على جانب من جوانب فلسفته ، وسوف أورد بعض النماذج من النقد الذي وجه الى هييجل .

ـ قضية موت الفن :

ان القضية الرئيسية التي تؤخذ على هييجل في معظم الكتابات التي تناولت نظرية هييجل الجمالية ، هي قضية موت الفن (١٢) فقد أثار هذه القضية « نوكس » فى كتابه « النظريات الجمالية لدى كانط وهييجل وشوبنهاور ، وأثارها أيضا كروتشه حين بين ، أن هييجل – رغم تأكيديه على الطابع المعقول والنظري للفن – قد وقع فى صعوبة كبيرة قد تجنبها من سبقوه ، وهى قضية مكانة الفن فى العصر الحديث ، وقد سبق أن بينت أثناء البحث أن هييجل لا يقول بموت الفن ، ولكنه يبين أن طبيعة الحضارة الحديثة معادية لطبيعة الفن ذاته (١٣) ، لأن طبيعة الفن وجوهه هى الحرية ، بينما الحضارة الحديثة تقضى على استقلال الفرد وحيثه ، ولذلك ، فإن هييجل هنا لا يثنى حملة على الفن ، ويرفضه ، وإنما يرفض هذا الطابع اللا انسانى للحضارة الحديثة . لكن كثيرا من الباحثين فهم من هييجل انه يكتب شهادة وفاة للفن ، لكى يفسح المجال للدين والفلسفة ، ويزعم الباحث أن هذا غير صحيح ، لأن هييجل قد جعل الفن يحتل مكانه فى مجال الروح المطلق على قدم المساواة مع الدين والفلسفة . وهو لم يقل ان الفن أقل مرتبة منهما ، وإنما بين الطبيعة النوعية لكل من الفن والدين ، تمثيل حسى للحقيقة ، وهذا يعنى أنه لا يستطيع تقديم الموضوعات التى ليست قابلة للتمثيل الحسى ، ولهذا فان دائرة الفن محدودة بحدود هذه الموضوعات ، وهذا التحديد للطبيعة النوعية للفن لا يحط من قدر الفن ، ولكن نجد كروتشه يفهم الأمر كما يريد ، لأنه يعزل الفن عن الحضارة التى تنتمى اليه – فيقول : فمذهب هييجل مضاد للفن ، بقدر ما هو عقل مضاد للدين (١٤) ، ويقول أيضا :

Israel Knox : The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, p. 93.

(١٣) وهذا لم يقل به هييجل وحده ، وإنما سبقه اليه جوته وشيلر ، وكنا نيزعان الى اليونان بوصفها الفردوس المفقود .

(١٤) دنيس هويسمان : علم الجمال ، ترجمة د. اميرة حلمي مطر ، دار أحياء الكتب العربية بدمشق ، ص ٤٧ .

« وجنا نجد نتيجة غريبة وغير مقبولة من رجل قد وهب حس مرهف يعلم الجمال ، ويعد هاويا متحمسا للفن مثل هيجل ، ويرجع السر في ذلك الى السير في الطريق السىء ذاته الذى سار فيه أفلاطون الى جانب المساوىء الأخرى التى انزلق اليها ، وكما أن فيلسوفنا القديم لم يتردد فى طاعة العقل ، فادان المحاكاة والشعر الهوميرى الذى كان عزيزا عليه ، تكذآك فعل هيجل حين خضع لضرورة مذهبيه فأعلن فناء الفن أو قل موته » (١٥) .

ولذلك فهذا النقد هو ما يطلق عليه د . امام عبد الفتاح امام « النقد من الخارج » (١٦) لأن كبرتشة لم يراع الحركة الجدلية والمنطقية التى ينتقل بها هيجل من فكرة الى أخرى ، ولقد استند كروتشه وغيره من الباحثين الذين أكدوا قول هيجل بموت الفن ، الى أن هيجل قد أوضح أن الفن رغم مكانته العالمية ، إلا أنه فى مضمونه أو صورته ليس بالوسيلة السامية مثل الفلسفة التى تتناول اللامتناهى ، لأن الفن محدود بسبب صورته وطبيعته النوعية فى مضمون محدد ، وبالتالي فلا يمكن للإنتاج الفنى أن يعرض لنا سوى دائرة محددة ودرجة معينة من الحقيقية ، ويعنى بذلك الحقيقة التى يمكن تمثيلها حسيا ، وتظهر مطابقة له ، كما هو الحال فى آلهة الإغريق . أما روح عالمنا الحديث ، فانه قد تجاوز هذه النقطة التى يعتبر الفن وسيلة لإدراك المطلق . وقد سبق أن أوضحت هذه القضية بالتفصيل حين تحدثت عن العلاقة بين الفن والدين فى ميثافيزيقا الجميل وتاريخ الفن ولست بحاجة لتكرار ذلك ، ولكن كروتشه يتخذ من هذه النقطة بداية ليشن هجومه على هيجل فيقول : أن علم الجمال عند هيجل لم يكن إلا مديحا مشثوما للفن . فهذا العلم يستعرض الصور المتتالية ، أو المراحل المنقضية ، فيبين فيها ما أحرزه من تقدم باطنى ، ثم يضعه بأجمنه فى قبر عليه لوحة تحمل اسم الفلسفة » (١٧) ، والدليل على أن هيجل لا يقول بموت الفن ، انه قد أشار للرواية بوصفها فنا جديدا يعبر عن الحياة فى العصر الحديث ، بعد أن تضاءلت المكانة التى تحتلها الرواية الرعوية ورواية الفروسية ، التى لم تناسب العصر الحديث (*) .

(١٥) اقتبس هينريش هويسمان فى كتابه السابق ، ص ٤٧ .

(١٦) د . امام عبد الفتاح امام : الملهج الجنلى عند هيجل ، ص ٣٧٧ .

(١٧) هينريش هويسمان : المرجع السابق ، ص ٤٨ .

(*) باختين : خطاب استلوييان للرواية الأوروبية ، ترجمة محمد يرادة مجلة الكرمل

١٦٨٦ ، من ص ٤٤ - ٨٢ .

هناك نقد آخر يوجه ضد ميتافيزيقا الفن عند هيجل ، فيما يختص بتطور الفن ذاته (١٨) ، فمن المعروف أن التطور العنى يخضع لنفس المراحل المنطقية التى يتم بها تطور الفكرة ، ولكن يلاحظ ستينس (١٩) ، و « كامينسكى » ، أن الطابع المنطقى للاستنباط الجدلى قد خفت حدته فى دائرة الفن ، لأن تطور الفن خلال أنواعه الرئيسية الثلاثة ، وكذلك تطوره خلال الفنون الجزئية الخمسة - العمارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر - لابد أن يكون تطورا تمليه طبيعة الفكرة الشاملة ، ولكن نلاحظ أن هيجل كان يفتش عن الأفكار الجديدة التى تحل التناقض لكى ينتقل من نمط فنى ما الى نمط فنى آخر ، وكان ينظر للصلة الخارجية بين المضمون والصورة ، وهى علاقة يرى فيها المضمون والشكل منفصلا كل منهما الآخر ، ولهذا كان يحل صورة الفن تبعا لتحليله للمضمون الذى يحدده .

ولهذا فإن الاستنباط الجدلى والمنطقى لا يكون سليما هنا ، حين ننتقل من صورة الفن الرمزى الى صورة الفن الكلاسيكى . لان الانسان لا يعى هذا التناقض ويسعى الى حله فى اكتشافه لشكل جديد من الفن ، ولكن هيجل يفرض علينا تطور الفن بوضعه تطورا منطقيا ، ولهذا فاذا كانت فكرة الفن الكلاسيكى قد حلت بالفعل تناقض الفكرة القديمة ، فانا لاندرى كيف استخرجت الفكرة القديمة من جوفها الفكرة الجديدة ، فالغريق مثلا هم الذين قاموا بهذا الانتقال .

« ولهذا فإن الانتقال لا يسير بضرورة منطقية ، فهو ليس الاضرورة ذاتية ، تختبرها الروح البشرى بوصفها حاجة ، وهى التى تشبعها بنفسها بعد أن تخلق ، نوعا جديدا من أنواع الفن » (٢٠) ولذلك فالانتقال ذاتى وليس موضوعيا ، ولهذا السبب لا نجد انتقالا حقيقيا اصيلا من دائرة الفن الى دائرة الدين لا فى موسوعة العلوم الفلسفية ، ولا فى نهاية كتاب « محاضرات فى فلسفة الفن الجميل » ، ولا فى « محاضرات فى فلسفة الدين » (٢١) .

والحقيقة ان هيجل فى تاريخ الفن يطور التناقض الكامن فى طبيعة الفن ذاته ، هذا التناقض الذى يفصح عن نفسه فى طبيعة العلاقة القائمة

Jack Kaminsky : Hegel on Art, p. 169.

(١٨)

(١٩) ستين : فلسفة هيجل : ص ٦٥٩ .

(٢٠) ستينس : المرجع السابق ، ص ٦٦٠ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ٦٦١ .

بين الشكل والمضمون ، ويصل هذا انتناقض الى ذروته في صورة الفن الرومانتيكي ، لأن المبدأ الذي يركز اليه الفن الرومانتيكي هو أنه اذا كان الفن يعبر عن الروح من خلال الحسى ، فلقد وصل الروح الى درجة لامتناهية بحيث لا نستطيع أن نجد صورة حسية تكفى للتعبير عنه ، وهذا يعنى أن الفن يدرك المطلق لا كروح وانما كموضوع حسى أساسا . وحين يحدث الانفصال التام بين الروح المطلق والشكل فى الفن ، فان هذا يعنى الانتقال الى دائرة أخرى هي الدين . وهذا ليس نقياً للفن ، وانما استعمال لغة أخرى غير لغة الفن ، هي لغة الدين .

وهناك نقد آخر يوجه الى هيغل ، وهو أن هيغل قد ناقش كثيرا موضوعات الفن ، أكثر مما ناقش الفن نفسه ، وهذا لا يجده لدى هيغل فحسب ، وانما تجده أيضا لدى كثير من نقاد الأدب الذين يعتمدون على الفكر الجمالى فى تقديم للأعمال الأدبية ، فيتحدثون طويلا عن الموضوعات التى ينبغى أن يتناولها الأدب ، دون أن يتطرقوا الى الحديث عن سمات الأدب نفسه ، لأنهم يعتقدون أن عزل الأدب أو الفن عن طبيعة الموضوعات التى يتناولها هو تحويل للفن الى صناعة شكلية (٢٢) . ويرى هذا الاتجاه أن ما وقع فيه هيغل نتيجة لخلطه بين الفن والميتافيزيقا او مبحث القيمة ومبحث الوجود . والفن ينتمى الى ميدان القيمة وليس الى ميدان الوجود (٢٣) . ولذلك اذا تطابقت القيمة مع الوجود ، أصبح للفن والتصوف شيئا واحدا ، والحقيقة أن تفسير هيغل للوضع الذى آل اليه الانسان فى العصر الحديث ، يتطلب - لديه - أن يمتلك الانسان حرية داخلية عميقة ، مادام يفتقد الى هذه الحرية فى العالم الخارجى ، نتيجة لقهر الدولة والثروة للانسان ، وهذه الحرية الداخلية لا تتأتى الا باستغراق الانسان فى ذاته ، وهذا الاستغراق يقترب من التصوف ، لأن التصوف هو فى حقيقته تحرر من الدواب فى أسر الجزئى والجصاص والعروضى ، والعادى والمبتذل ، وحين يتحرر الانسان من التثنى فانه يصل للفن ، وعلى ذلك يمكن القول أن البعد الميتافيزيقى للفن عند هيغل ، لا يبعد الانسان عن الواقع ، ولا يبعد الانسان عن واقع الفن فى الحياة الحديثة ، بل يجعله أكثر وعيا بذاته ، وأكثر وعيا بالفن ، فالانسان يمكن أن يقتل فى ذاته كل الجوانب الجمالية اذا استسلم للواقع الراهن ، ولم يقترب

(٢٢) انظر نقد جان بورتليمي للاتجاهات الميتافيزيقية فى علم الجمال فى كتابه : بحث فى علم الجمال ، ترجمة د. انور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٥٣٥ وما بعدها .

Charles Karelis : An Interpretative Essay. From Book : (٢٣)
Hegel's Introduction to Aesthetics. Oxford, 1979, p. Lxxiii.

عنه ، ولم يشترط عن نفسه أيضا • لأن الفن حقيقته - عند هيجل - هو تحقيق للمضالحة بين التناقضات المختلفة التي يجد الإنسان نفسه فيها •

صحيح ان هيجل فى رؤيته للفن يدين ، فى كثير من جوانبها ، للحركة الرومانتيكية التى كانت سائدة فى ألمانيا - فى ذلك الوقت - بل ان أثر جوته وشيلر وشلنجر واضمح تماما فى نقده لواقع الحياة الحديثة ، لكن كما سبق أن بينت فان اسهام هيجل يكمن فى هذا العرض الجدلي والتركيبى لكثير من قضايا الفن ، لأن هيجل لا ينظر للعمل الفنى بوصفه تعبيرا فرديا عن ذاتية الفنان ، بل ينظر له بوصفه تعبيرا كليا عن الجماعة والشعب والحضارة التى ينتمى إليها •

والحقيقة أننا اذا تجاوزنا النقد السابق ، الذى يمكن أن يركز على نقد هيجل من الخارج أو من الداخل ، أو يتصيد له بعض المعلومات غير الدقيقة التى وردت فى معرض حديثه عن الفنون المختلفة ، مثل حديثه عن الفن المصرى القديم ، وقوله انه لم يعرف الأدب والمسرح ، وقد اشترت فى ثنايا البحث ، الى أن المعلومات التى كانت متاحة حول هذه الموضوعات ، لم تكن تتيح له أكثر من ذلك ، وهذه أمور جزئية ، والمهم فى النقد هو عدم التوقف عند الجزئيات الصغيرة ، وإنما مناقشة الأفكار الكلية التى يقدمها هيجل • ولهذا فقد نجح هيجل فى إبراز الصلة العميقة بين الفن والحضارة ، وهو قد مهد بذلك للاتجاهات الفنية المعاصرة التى تربط الفن بمبحث الحقيقة أو الحضارة •

وقد أصبح هذا الاتجاه مألوا لدى كروتشة وهيدجر ، وقد رأينا أن نظرة كروتشة للفن لا تختلف كثيرا عن نظرية هيجل ، أما هيدجر ، فان نظريته الجمالية تؤدى الى ما يؤدى اليه نظرية هيجل ، فالفن عند هيدجر هو تكشف للحقيقة ، فحقيقة الوجود تتضح وتتكشف من خلال العمل الفنى (٢٤) ، ولذلك فالفن عند هيدجر يكشف للحقيقة الكلية ، وليس الحقيقة الجزئية ، أو حقيقة شئ بعينه • والحقيقة أن اسهامات هيجل فى مجال الفن والجمال بالنسبة الى عصره ، تعد كبيرة ، واعتقد أننا فى مصر والعالم العربى بحاجة الى نظرياته الجمالية ، لاسيما أن كثيرا من أبعاد ثقافتنا الجمالية لم تتجاوز حدود أرسطو ، ومقولاته الجمالية ، وأحسب أن معرفتنا بنظرية هيجل قد تساعدنا فى تجاوز كثير من المشكلات

(٢٤) مارتن هيدجر : لقاء الحقيقة ، ترجمة وتقديم د. عبد الغفار مكاوى ، دار الثقافة ، للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٩٠ - ١٨٩ •

الثقافية والجمالية فى واقعنا الراهن . بل ان فهمنا للاتجاهات المعاصرة فى علم الجمال والنقد الفنى مرتبطة - الى حد كبير - بمدى فهمنا لنظرية هيكل الجمالية ، لأن هذه الاتجاهات المعاصرة قد تأسست فى كثير من جوانبها على نظرية هيكل الجمالية ، وليس خافيا أن هيكل فى تحليله للذاتية الأوروبية ، قد عبر عنها فى صورتين : أولاها : تجسد الوعى الأوروبى فى صور سياسية واجتماعية وثقافية وجمالية ، وثانيتهما : التعبير عن الوعى الأوروبى بشكل مجرد فى المنطق والجدل الهيكلى . ولقد التفت فى الفكر المعاصر الصورة الأولى للوعى الأوروبى كما يتبدى عند هيكل ، فى توحيده بين الوعى والتاريخ ، عبر الأشكال المختلفة مثل الدولة والدين والقانون والفن . ولذلك فإن كثيرا من الجدل المثار حاليا حول قضايا هيكل فى تجسده الوعى الانسانى فى الدولة ، وصيرورته فى التاريخ . والمقل العربى حين يتعامل مع هيكل ، لابد أن يعي أن ما طرحه هيكل ، هو نتيجة لتطور الحضارة والذاتية الأوروبية فى فهمها لذاتها ، وفهمها لحضارتها ، وبالتالي فإن موقف هيل من الشرق والفكر الاسلامى ، يعكس رؤية الغرب - فى مراحل وعيه العميقة - للشرق ، ولذلك فحين يتحدث هيكل عن الاسلام ، يتحدث عنه تحت مسميات مختلفة ، فتارة يتحدث عن الاسلام حين يتحدث عن الاتراك ، وهذا ما كان شائعا لدى الأوروبيين فى ذلك الوقت ، وتارة أخرى تحت اسم المحمدية ، أو العرب ، وهو يضع المسلمين ، ضمن حضارة الشرق ، رغم أنه يعي أن الاسلام كدين قد ساهم فى تحرير الفرد ونمى استقلاله . ولا نتوقع من مفكر مثل هيكل أن يقدم حلولا نهائية لمشكلات حضارتنا ، وانما يحثنا على أن نقوم بالدور الذى قام به هو فى حضارته ، ولقد قال البعض لدينا ، بأن الفكر الصوفى الاسلامى ، قد استوعب الروح الاسلامية ، وعبر عنها خير تعبير ، فى وعيها بذاتها ، وادراكها للحظات الحضارية التى تمر بها الروح الاسلامية فى مفترق الطرق ، لكن ظل هذا الفكر الصوفى منزويا ، وأصبح لايعيه الا من سلك طريقهم ، وهو تمثل تجريته الذاتية بأقصى درجة من الاخلاص واليقين ، أليس هذا ما فعله هيكل حين تأمل حضارته وثقافته .

هل يمكن ان يكون هذا البحث دعوة للحرية أو للتحرر من الوعى الزائف ، ومحاولة لرؤية انفسنا ؟ لكى نعى ما نحن فيه ، لاسيما أن كثيرا من المفاهيم التى طرحت فى القرن التاسع عشر ، لاتزال تعمل عملها فنيا ، ونحن فى نهايات القرن العشرين .

نتائج البحث

هذه هي أهم النتائج التي توصلت اليها من دراسة فلسفة هيغل الجمالية :

١ - يرتبط تحليل هيغل الجمالي ارتباطا وثيقا برؤيته الفلسفية والسياسية والاجتماعية ، ومن ثم فانه لا يمكن عزل الفن عن الحضارة لديه ، ولذلك فان كل سمات نسقه الفلسفى الميتافيزيقى تظهر فى رؤيته للفن بشكل واضح . وهو يضع الفن فى صف واحد مع الدين والفلسفة ، ويصبح الفن بذلك أحد الطرق لمعرفة حقائق الروح الكلية .

٢ - لا تهدف نظرية هيغل الجمالية الى فرض شروط وقواعد للانتاج الفنى ، وانما تسعى الى معرفة طبيعة الجمال ، أى معرفة طبيعة الفن .

٣ - تنبع حاجة الانسان الى النشاط الجمالى من رغبة الانسان فى معرفة ذاته ، والتعبير عنه وتلبية احتياجات روحية عميقة لديه ، ولذلك يربط هيغل النشاط الجمالى بالأشكال المتنوعة للممارسة الانسانية ، ويربطه بالعالم المحيط بالانسان ، والأشياء تحتفظ بوجودها المستقل الحر فى العلاقة الجمالية ، لأن الانسان حين يتلقى العمل الفنى فانه يتأمله دون أن يستهلكه كما هو الحال فى الموضوعات التى يتعامل معها الانسان تعاملًا عمليًا بهدف سد حاجاته الرئيسية مثل الجوع والعطش .

٤ - المقصود بالجمال عند هيجل هو الجمال الفنى الذى تبذعه الروح الانسانية ، وليس الجمال الطبيعى ، ولذلك فهو يرفض النزعة الطبيعية فى الفن التى تبغى تقليد الطبيعة أو تصويرها كما هى .

٥ - وظيفة الفن هى الكشف عن الحقيقة بشكل حسى ، وغاية الفن تنبع من ذاته ، من خلال هذا التصوير وذلك الكشف ، وينفى هيجل أن يكون للفن غايات أخرى مثل الوعظ والتطهير ، لأن هذا معناه أن الفن يتحول الى مجرد أداة ووسيلة وليس غاية . ومهمة النشاط الفنى بوصفه نشاطا روحيا أن يجعل وحدة الذاتى والموضوعى المحققة فى الدولة مدركة بالوعى .

٦ - ينتمى الفن الى دائرة الروح المطلق ، وغايته هى التصوير الحسى للمطلق ذاته ، ولذلك فان مضمون الفن هو الفكرة ، وشكل الفن هو التجسيد الحسى ، وفكرة الجميل ، هيجل ، ليست فكرة منطقية مجردة ، بل فكرة تتجسد فى الواقع بعد أن تدخل فى وحدة مباشرة معه . والمقصود بالمثال فى الفن هو الواقع المصاغ فى تطابق مع مفهومه ، ولذلك يعتبر المثال هو المفهوم الجمالى الرئيسى عند هيجل ، الذى كرس له كتابه « الاستطيقا » ، لدراسة المثال وتطوره ، وتنوع الفن وغناه يرجع الى تطور المثال ، كما أن اختلاف الأشكال والصور الفنية تابع لطبيعة العلاقة بين الفكرة وشكلها الخارجى ، أى تابع لتطور المثال - فحين يكون المثال مجردا ، فان التجسيد الخارجى يكون مجردا ، وهذا ما يظهر فى الصورة الرمزية للفن ، ويتضح فى الفن الشرقى وفن العمارة بشكل خاص وحين يتطابق المثال مع التجسيد الخارجى ، تظهر صورة الفن الكلاسيكى ، التى تتجسد فى عالم الفن الاغريقى القديم وفن النحت وحين يصبح التجسيد الخارجى مجرد اشارة مجردة ومظهر للمثال الروحى ، فانه تظهر الصورة الرومانتيكية للفن التى تتجسد فى فنون التصوير والموسيقى والشعر .

٧ - قدم هيجل تحليله للمقولات الجمالية من خلال التاريخ العينى للبشرية ، فحين يصف الأنواع والأشكال الفنية ، فانه يقدمها من خلال التطور التاريخى للحضارة الانسانية ، ولذلك فان فلسفته لتاريخ الفن ، تخضع لنفس التطور المنطقى الذى يتبعه فى فلسفته لتاريخ العالم . ويرد هيجل سبب تطور فن ما الى تطور المضمون ، الذى ينتج عن تطور الحضارة التى نما فيها الفن ذاته ، ولهذا فان فكرته عن سيادة فن ما - مثل العمارة فى الحضارات الشرقية . والنحت فى الحضارة الاغريقية - فى فترة تاريخية محددة دون غيره من الفنون ، يرجع الى أن لكل مرحلة

تاريخية فنا أساسيا يعبر عن هذه المرحلة • ولذلك تتحدد الأشكال الفنية بحالة العالم العامة ، فمثلا يرتبط ظهور الملحمة بسيادة العصر البطولي ، وظهور البطل المستقل الحر ، وذلك لأن حالة العالم الحضارية - حينذاك - ومختلف الشروط التي يجد الإنسان نفسه فيها ، تؤدي الى ظهور الملحمة • كذلك فان تحول الإنسان من فرد الى مواطن في دولة ، مما أضفى على علاقته بالعالم طابعا قانونيا ، أدى الى ظهور النثر والرواية في العصر الحديث •

٨ - في تحليل هيجل للشخصية الانسانية التي يجب أن تكون موضوعا للفن ، قدم صورة للنمط Type ، التي استفاد منها بعد ذلك جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان في نظريتهما الروائيتين ، فلقد بين هيجل أننا حين نتخذ من الإنسان موضوعا للتمثيل الفني - يجب أن نبرز الجوانب المختلفة في الإنسان ، فلا يبدو طيبا فقط ، أو شريرا فقط ، وإنما تظهر جوانب ضعفه وقوته ، ويجب أن نركز على السمات الجوهرية في تصوير هذا الإنسان مثلما نجد في آخيل عند هوميروس ، وروميو عند شكسبير •

٩ - ان حالة العالم ، والتحويلات الكبرى لكل أمة ، وتناقضات العصر الجوهري هي الموضوع الأساسي للتمثيل الفني ، ولا بد ألا يكتفى الفنان بتقديم وصف ساكن ، وإنما يقدمها من خلال الأعمال والأفعال الانسانية ، لأن العمل أو الفعل هو الذي يكشف عن غايات الإنسان واتجاهه الفكري ، وتتجسد اتجاهات العصر العامة الكلية بشكل فردي في أفكار الناس وتصرفاتهم عن طريق فكرة باثوس Pathos فالباثوس تحرك الفنان نحو استكمال عمله الإبداعي ، وهي التي تحرك الناس في أفعالهم وصراعاتهم •

١٠ - تكتسب آراء هيجل عند الفنان أهمية خاصة ، لأنه يرى أن الأصالة والعبقرية الحقيقية لدى الفنان تظهر في قدرته على إبراز الطبيعة الجوهري للعصر وللشخص من خلال هذه الأشكال والأفعال الفردية •

١١ - ان العصر الذهبي للإبداع الفني ، في تصور هيجل ، هو العصر البطولي ، لأن الإنسان كان يتمتع - فيه - باستقلاله وحرية ، وكان الفن يحتل مكان الصدارة في التعبير عن تصورات الشعوب ولهذا كان العالم الإغريقي عالما شعريا • بينما العصر الحاضر لا مكان فيه للشاعرية ، لأن الإنسان أصبح يعتمد على العمل والتفكير المجرد ، ولا مكان فيه للشعر الحقيقي • ولهذا تضاعفت حاجة الإنسان الى الفن •

١٢ - يرد هيجل جذور أسباب انحطاط الفن فى العصر الحديث الى الدعوة المدرسية والاكاديمية لبعث التراث الكلاسيكى للفن ، و احياء الآثار الفنية القديمة . فقد بدا انحطاط الفن منذ دعوة هوراسيوس المدرسية - فى « فن الشعر » - لتحديد القواعد والأسس التى يجب أن يسير بمقتضاها الفنان ، وبالطبع ، ان الفن لا يمكن أن يسير وفق قواعد معدة مسبقا ، لأن جوهر الفن هو الحرية ، وبالتالي لا يمكن بعث ، أو تقليد التراث العظيم للفن ، فلا يمكن أن يظهر هوميروس أو سوتركليس أو شكسبير مرة أخرى ، لأن ما قدموه ، قد أنجزوه بمنتهى الحرية ، حتى النهاية ، بحيث لا يمكن تقليدهم من جديد . وهذا يعنى أن التطور الذى حدث للفن ، لا يمكن أن يعود الى الوراء ، فالتاريخ اليونانى القديم ، بكل ما أبدعه فى الفن ، درجة فى سلم التطور المنطقى لتاريخ الفن ، وإن يعود هذا التاريخ أبدا . ولهذا فان نمط الفن الكلاسيكى يزدهر مرة واحدة ، ولا يمكن تقليد صورة الفن الكلاسيكى ، لأنه لا يوجد شكل كلاسيكى فحسب ، وإنما مضمون كلاسيكى أيضا ، وحالة العالم فى العصر الحديث لا يمكن أن تقدم مثل هذا المضمون ، ولذلك فان السعى المضمون وراء التراث الفنى القديم يقوم الى نزعة مدرسية تهدم الفن ذاته .

ويرد هيجل سبب انحطاط الفن - أيضا - الى تحطيم الرومانتيكية لمضمون الفن - فى مراحلها الأخيرة - وطغيان الذاتية ، بحيث انفصلت تماما عن أى شكل فنى ، وقد أدى هذا الى غياب الاهتمام بمشاكل العصر الكبرى لدى الفنانين ، وقد اقترن ضياع المضمون الجوهرى للفن ، بازدياد المهارة الذاتية فى زخرفة الأعمال الابداعية . وهذه القضية التى أشار اليها هيجل ، قدم سبق لجوته وشيلر أن تحدثا عنها ، فبينما أن العصر الحديث - بطبيعته - معاد للفن ، ولهذا كانا يهربان منه الى بعث التراث اليونانى القديم بوصفه العصر النهبى للفن ، ولكن هيجل يتميز عنهما فى انه يرى أن العودة الى الماضى هى ضد طبيعة تطور الفن .

وقد أوضح هيجل الأسباب التى أدت الى تزايد النزعة الذاتية فى الفن وطغيانها على كل شئ ، ومن أهم الأسباب التى يطرحها لذلك : الحالة العامة للعالم التى لا يشعر الانسان فيها بالحرية . ونتيجة لهذا أصبح الانسان يشعر بتبعيته الكاملة للدولة ، وللأشياء المحيطة به . فاعمال البشر - فى المجتمع الحديث - أصبحت منفصلة عن بعضها ، لأن كل فرد لا يعمل وفقا لمصلحة الكل الذى ينتمى اليه ، وإنما وفقا لما تمليه عليه مصالحه الفردية الخاصة . وذلك لأن الفرد لا يشعر بالانتماء الى الكل ، وإنما ينتمى لمصالحه الذاتية الضيقة . ونتيجة لهذا يفقد الانسان

شعوره بالاستقلال والحرية ، لأن الحرية التى يشعر بها ، فى العصر الحديث ، هى حرية ذات طابع شكلى وقانونى . ولهذا يفقد استقلاله ، ويشعر بالضيق ، لأنه يشعر - أنه فى عمله - وسيلة لغيره ، مثلما هو يجعل الآخرين وسيلة له أيضا . وهكذا يتبدد الانسجام والتوافق فى علاقة الانسان بالعالم المحيط به ، ويحل الصراع الطبقي بين البشر محل الوحدة بينهم ، وتصبح الدولة قوة قاهرة للانسان ، ولتساهم فى تأكيد وجوده . وفى هذه الصورة التى يقلبها هيجل عن العالم الحديث ، تكمن حقيقة العصر الذى يعادى - بطبيعة وضع الانسان فيه - الجمال والفن .

١٣ - والطريق الوحيد الذى يبقى للانسان - فى العصر الحديث - كى لا يستسلم للواقع القائم ، الذى يقتل كل أشكال الجمال والفن هو : أن يسعى الانسان نحو حريته الداخلية الخاصة ، بمعنى أن يستغرق الانسان فى ذاته ، لكى يشعر بحريته الداخلية ، والحقيقة أن هذا هو طريق التصوف أيضا ، فمادام الانسان لا يجد حريته فى العالم الخارجى ، فعليه أن يبحث عن المخرج الوحيد له فى الحرية الداخلية للذات ، وهذا ما سبق أن سار فيه الرومان حين حاولوا التحرر من ازدواجية العالم عن طريق الاستغراق فى الذات ، والدليل على ذلك انتشار الأبيقورية والرواقية ، من أجل الوصول الى شكل جديد من الحرية وهو الحرية الروحية .

١٤ - ان الحالة العامة للعالم الراهن هى التى أوصلت الفن الى ما هو عليه ، فالانسان لم يعد يقتنع بصياغات الفن ، وانما أصبح يبحث عن أشكال مجردة ومحددة ، ولذلك فالانسان أصبح يتحدث « عن » الفن بشكل مجرد ، أكثر من تذوقه أو ابتلاع الفن ، وهذا نتيجة ميل الانسان المعاصر الى صياغة كل شئ فى صورة قواعد مقننة . وقد أدت هذه الحالة العامة للعالم الى ظهور فن جديد هو « النثر » الرواية ، التى تستفيد وتقترب كثيرا من الفلسفة بوصفها أرقى أشكال الفكر . ولهذا فان نهاية الفن عند هيجل تعنى المصالحة بين الشعر والفلسفة ، وهذا ما يظهر فى الرواية بوصفها فنا أدبيا . أما الذين يحاولون بحث أشكال الفن القديمة ، وأساليب الحياة القديمة ، فانهم يجدون أنفسهم فى موقف شبيه بموقف دون كيشوت ، الذى حاول بحث أخلاق الفروسية فى وسط عالم لم يعد يعترف بها ، وهى نتيجة - أيضا - للتطور الجدلى للروح المطلق ، ولهذا فان عداء المجتمع الحديث للجمال والفن هو مأساة الروح الخالدة لأن اهتمامات الانسان المهنية والهموم المختلفة التى تحيط به قد طبعت الوجه الانسانى بطابع القبح والبشاعة . وهيجل حين يرصد هذا فإنه لم يأت بجديد ، لأن ليسنجر وشيلر قد أكدوا هذا من قبل .

١٥ - ولكن هذا لا يعنى أن هيجل يقول بموت الفن ، وإنما هو يوصف الحالة الراهنة التى وصل إليها الفن ، ولذلك فإن وجود الفن مرهون بمدى صراع الانسان ونضاله من أجل استرداد حريته ، فجوهه الفن هو الحرية ، ولهذا فهو يبين أنه يمكن أن يوجد الجمال والفن فى العصر الحديث حين يهتم الفن بتصوير الصراع بين الشخصية الثائرة والمغتربة ضد نظام الأشياء والقائم ولاشعرية العلاقات الاجتماعية السائدة . حيث يمكن أن تظهر عظمة الانسان وقدراته الكامنة ، وبالتالي يسترد الانسان ما فقده من جمال وشعر وفن .

١٦ - ولهذا فإن الباحث بعد هذه المرحلة الطويلة والعميقة مع جماليات هيجل يتساءل هل يمكن القول بأن هيجل يقول بمرحلة جديدة من الفن ، بعد صورة الفن الرومانتيكى ، هى مرحلة الفن الحر ؟

ومضمون هذا الفن الحر لا يكتفى بدائرة محددة من الموضوعات والافكار وإنما يقدر على تصوير أى شئ ، يشعر الانسان فيه بذاته ، ويجد فيه حريته المفتقدة ، وحين ذاك يترك الفنان العنان للخيال الحر ، لكى يعطيه المضمون والتحديد والشكل ، ويمكن اعتبار الرواية هى الفن الأساسى المعبر عن هذه المرحلة ، مثلما كان النحت يعبر عن الصورة الكلاسيكية للفن ، لأن مضمون الرواية هو مضمون العصر الذى يحيا فيه الانسان الآن ، هذا مجرد استنتاج يطرحه الباحث بعد هذه الصعوبة الطويلة مع افكار هيجل فى الفن والحضارة .

أولا : المصادر الأجنبية

(١) من مؤلفات هيجل :

- G.W.F. Hegel : Hegel's Introduction to Aesthetics. Trans. by : T. M. Knox with Introduction by Charles Karelis, Oxford. The Clarendon Press, 1979.
- ——— : Aesthetics : Lectures on Philosophy of Fine Arts. Trans. by : T.M. Knox, two volumes. Oxford University Press, 1975.
- ——— : The Philosophy of Fine Art. Trans. by : F.P.B. Osmaston. G. Bell and Sons, London, 1920.
- ——— : Phenomenology of Spirit. Trans. by : A.V. Miller with Analysis of the Text and foreward by J.N. Findlay, Clarendon Press, Oxford, 1977.

(*) لا تشمل قوائم المصادر هنا على كل المراجع التي ورد ذكرها في حواشي البحث .

- : Philosophy of Right. Trans. with Notes by :
T.M. Knox. Oxford University Press, 1976.
- : Lectures on the Philosophy of Religion.
Trans. by : E. B. Spiers. Rout. & Kegan Paul, London,
1962.
- G.W.F. Hegel : The Philosophy of the Mind. Trans. by :
A.V. Miller. Oxford University Press, 1973.

(ب) مراجع عن هيجل :

1. W. Kaufmann : Hegel : Reinterpretation, Texts and
Commentary. Doubleday & Company, Garden City,
New York, 1965.
2. W. Kaufmann : Hegel's Ideas about Tragedy « Essay ».
From : New Studies in Hegel's Philosophy. ed. : q.E.
Steinkraus, New York 1970.
3. W. Kaufmann : From Shakespear to Existentialism : An
Original Study. Princeton University Press, New
Jersey.
4. Hyppolite : Genesis and Structure of Hegel's Phenomeno-
logy of Spirit. Trans. by : S. Cherniak and J. Heck-
man. Northwestern University Press, Evanston,
1974.
5. J. Kaminsky : : Hegel on Art. State University of New
York Press, 1970.
6. Israel Knox : The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and
Schopenhauer. Humanities Press, New Jersey, 1978
7. L. Soll : An Introduction to Hegel's Metaphysics. Chicego,
University Press, 1975.

8. Lukacs : The young Hegel. Trans by : R. Livingstone
The MIT Press, Cambridge, 1976.
9. G. Lukács : Hegel's False and his Genuine Ontology.
Trans. by : D. Fernbach. Merlin Press, London, 1978.
10. Charles Taylor : Hegel. Cadbridge University Press,
1975.
11. Steffen Stelzer : A Last Attempt to Grasp Poetry. Notes
on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art. Jour-
nal of Comparative Poetics « Alif ». The American
University in Cairo, No. I, Spring 1981, from p. 38 to
p. 48.
12. John Edward Toews : Hegelianism. 1805-1841. Cambridge
University Press, 1980.
13. Frederick G. Weiss (Ed.) : Beyond Epistemology. New
Studies in Philosophy of Hegel. Martinus Nijhoff,
The Hague, 1975.
14. M. Ronson : Hegel's Dialectic and its Criticism. Cambrid-
ge University Press, 1982.
15. Michael Inwood (Ed.) : Hegel. Oxford University Press,
1985.
16. Albert Hofstadter : On Artistic Knowledge : A Study in
in Hegel's Philosophy of Art.
17. Howard P. Kainz : Hegel's Theory of Aesthetics in the
Phenomenology. From Idealistic Studies. Nether-
lands.

(ج) مراجع عامة في علم الجمال وفلسفة الفن :

1. K. Aschenbrenner & A. Isenberg (ed.) : Aesthetic Theories
Studies in the Philosophy of Art. Prentice-Hall, Inc.,
Englewood Cliffs, New Jersey, 1965.
2. A. C. Bradley : Shakespearean Tragedy. London, Macmil-
lan & Co. LTD., 1961.
3. David Lamb : Language and Perception in Hegel and
Wittgenstein. St. Martin's Press, New York, 1979.
4. T. W. Adorno : Aesthetic Theory. Trans. by : C. Lenhardt,
ed. by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. R. & K. P.
London, 1984.
5. B. Bosanquet : A History of Aesthetic. From the Greeks
to the 20th Century. The Meridian Library, New
York, 1957.
6. .Charlton : Aesthetics. Hutchinson University Library,
London, 1970.
7. David Simpson (Ed.) : German Aesthetic and Literary
Criticism. Kant, Fichte, Schelling, Schopenhauer,
Hegel. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

ثانيا : المصادر العربية :

اولا : مؤلفات هيغل المترجمة الى اللغة العربية :

- ١ - ج . ف . ف . ف . هيغل :
محاضرات فى فلسفة التاريخ - « الجزء الاول » ، ترجمة
د . امام عبد الفتاح امام ، مراجعة د . فؤاد زكريا ، دار الثقافة
للطباعة والنشر - القاهرة ، ١٩٧٤ .
- ٢ - ج . ف . ف . ف . هيغل :
« العالم الشرقى » ، الجزء الثانى من محاضرات فى فلسفة التاريخ ،
ترجمة وتقديم د . امام عبد الفتاح امام ، دار التنوير ،
بيروت ١٩٨٤ .
- ٣ - ج . ف . ف . ف . هيغل :
أصول فلسفة الحق ، الجزء الاول ، ترجمة وتقديم وتعليق
د . امام عبد الفتاح امام ، دار التنوير ، بيروت ، الطبعة
الثانية ١٩٨٣ .
- ٤ - ج . ف . ف . ف . هيغل :
موسوعة العلوم الفلسفية ، ترجمة وتقديم وتعليق د . امام
عبد الفتاح امام ، دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة ، ١٩٨٥ .

ثانيا : دراسات عن هيغل وعلم الجمال :

- ١ - د . امام عبد الفتاح امام :
المنهج الجدلى عند هيغل . دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
- ٢ - د . امام عبد الفتاح امام :
دراسات هيغلية . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٤ .
- ٣ - د . امام عبد الفتاح امام :
فى الميتافيزيقا . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ .

- ٤ - د . امام عبد الفتاح امام :
كيركجور ، رائد الوجودية ، المجلد الثانى ، فلسفته ، دار الثقافة
للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ .
- ٥ - د . اميرة حلمى مطر :
فلسفة الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة .
- ٦ - د . اميرة حلمى مطر :
مقدمة فى علم الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة
١٩٧٦ .
- ٧ - د . اميرة حلمى مطر :
مقالات فلسفية حول القيمة والحضارة ، مكتبة مديبولى - القاهرة .
- ٨ - د . زكريا ابراهيم :
هيجل أو المثالية المطلقة . مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠
- ٩ - د . زكريا ابراهيم :
فلسفة الفن عند هيجل ، مجلة المجلة ، العدد رقم ١٠٧ نوفمبر
١٩٦٥ .
- ١٠ - د . زكريا ابراهيم :
مشكلة الفن . مكتبة مصر - القاهرة .
- ١١ - د . زكريا ابراهيم :
فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - مكتبة مصر ، القاهرة ، بدون
تاريخ .
- ١٢ - سستيس :
فلسفة هيجل ، ترجمة د . امام عبد الفتاح امام - دار الثقافة
للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٠ .
- ١٣ - شاخت « ويتشاورد » :
الاغتراب ، ترجمة كامل يوسف حسين . المؤسسة العربية
للدراستات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ .

١٤ - عبد السلام بن عبد العالى :
هايدجر ضد هيجل (التراث والاختلاف) • المركز الثقافى العربى
- الدار البيضاء - المغرب ١٩٨٥ •

١٥ - عبد الرحمن بدوى :
المثالية الألمانية • دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٥ •

١٦ - د • فؤاد زكريا :
هيجل فى ميزان النقد ، مجلة الفكر المعاصر المجلد ٦٧
سبتمبر ١٩٧٠ •

١٧ - د • فؤاد زكريا :
هربرت ماركيز - دار الفكر المعاصر القاهرة ١٩٧٨

١٨ - أرسطو :
فن الشعر - تقديم وتعليق وترجمة د • ابراهيم حمادة الانجلو
المصرية بدون تاريخ •

١٩ - ارنولد هاوزر :
الفن والمجتمع عبر التاريخ • جزآن ترجمة د • فؤاد زكريا ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة •

٢٠ - دنيس هويسمان :
علم الجمال : ترجمة د • أميرة حلمى مصر - دار احياء الكتب
العربية القاهرة ، بدون تاريخ •

٢١ - عند من العلماء السوفييت :
الجمال فى تفسيره الماركسى • ترجمة يوسف الحلاق ، وزارة
الثقافة ، دمشق ١٩٦٨ •

٢٢ - هيرت ماركيز :
العقل والثورة • ترجمة د • فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ •

- ٢٣ - جان هيبوليت :
 • مدخل الى فلسفة التاريخ عند هيجل • ترجمة أنطون حمص
 • منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٦٩ •
- ٢٤ - د • ثروت عكاشة :
 الزمن ونسيج النغم • دار المعارف ، القاهرة •
- ٢٥ - مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش :
 الكوميديا والتراجييديا • ترجمة د • على أحمد محمود ،
 عالم المعرفة الكويت ، يونيو ١٩٧٩ •
- ٢٦ - د • محمود رجب :
 الاغتراب • منشأة المعارف الاسكندرية •
- ٢٧ - د • محمد حملى إبراهيم :
 دراسة في نظرية الدراما الاغريقية • دار الثقافة للطباعة والنشر
 القاهرة ١٩٧٧ •
- ٢٨ - د • مجدى وهبة :
 معجم مصطلحات الادب • مكتبة لبنان - بيروت ١٩٧٤ •
- ٢٩ - ميخائيل باختين :
 الخطاب الروائي • ترجمة محمد برادة ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٨٧ •
- ٣٠ - د • نازلى اسماعيل :
 الشعب والتاريخ • هيجل • - دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ •
- ٣١ - هوراس :
 « فن الشعر » • ترجمة د • لويس عوض : الهيئة المصرية العامة
 للكتاب القاهرة •

الفهرس

الموضوع	الصفحة
- مقدمة	٥
- الفصل الأول	
الأسس الفلسفية لجماليات هيجل	١٧
- الفصل الثاني	
أسس فلسفة الحضارة عند هيجل	٥٥
- الفصل الثالث	
ميثافيزيقا الجمال	٩٩
- الفصل الرابع	
فلسفة الفن عند هيجل	١٧٧
- الفصل الخامس	
تاريخ الفن	٢١٧
- الفصل السادس	
نسق الفنون الجميلة ودلالاتها الميتافيزيقية	٣١٣
- الفصل السابع	
اثر هيجل في الفكر الجمالي	٤١٥
- نتائج البحث	٤٣٣
- المصادر والمراجع	٤٣٩
	٤٤٧

● صدر من هذه السلسلة :

- ١ - المرايا المتجاوزة
دراسة فى نقد طه حسين
جابر عصفور - ١٩٨٣
- ٢ - بناء الرواية
دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ
سيزا أحمد قاسم - ١٩٨٤
- ٣ - الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)
مراد عبد الرحمن مبروك - ١٩٨٤
- ٤ - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي الى ابن رشد
الفت كمال الروبى - ١٩٨٤
- ٥ - قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور
مديحة عامر - ١٩٨٤
- ٦ - البلاغة والاسلوب
محمد عبد المطلب - ١٩٨٤
- ٧ - الخيال : مفهوماته ووظائفه
عاطف جودة نصر - ١٩٨٤
- ٨ - التجريب والمسرح
صبرى حافظ - ١٩٨٤
- ٩ - علامات فى طريق المسرح التعبيرى
عبد الغفار مكاوى - ١٩٨٤
- ١٠ - مسرح يعقوب صنوع
نجوى ابراهيم فؤاد - ١٩٨٤
- ١١ - بناء النص التراثى
فدوى مالمى - ١٩٨٥
- ١٢ - اثر الادب الفرنسى على القصة
كوثر عبد السلام البحيرى - ١٩٨٥
- ١٣ - ابو تمام وقضية التجديد فى الشعر
عبد بنورى - ١٩٨٥

- ١٤ - علم الأسلوب : مبادئه
وأجراءاته
صلاح فضل - ١٩٨٥
- ١٥ - قضايا العصر في أدب
أبي العلاء المعري
عبد القادر زيدان - ١٩٨٦
- ١٦ - الشخصية الشريرة في الأدب
المسرحي
عصام بهي - ١٩٨٦
- ١٧ - سيكولوجية الإبداع في الفن
يوسف ميخائيل أسعد - ١٩٨٦
- ١٨ - الرؤى المقتعة : نحو مذهب
بنيوي في دراسة الشعر
الجاهلي
كمال أبو ديب - ١٩٨٦
- ١٩ - لغة المسرح عند الفريد فرج
نبيل راغب - ١٩٨٦
- ٢٠ - من حصاد الدراما والمبقة
إبراهيم حمادة - ١٩٨٧
- ٢١ - أصوات جديدة في الرواية
العربية
أحمد محمد عطية - ١٩٨٧
- ٢٢ - النقد وجمال عند العقاد
عبد الفتاح الديدي - ١٩٨٧
- ٢٣ - الصوت القديم - الجديد
دراسة في الجذور العربية
لموسيقى الشعر
عبد الله محمد الغدامي - ١٩٨٧
- ٢٤ - موسم البحث عن هوية
حلمي محمد القاعود - ١٩٨٧
- ٢٥ - قراءات من هنا وهناك
هدى حبيشة - ١٩٨٨
- ٢٦ - الرواية العربية : النشأة
والتحول
محسن جاسم الموسوي - ١٩٨٨
- ٢٧ - وقفة مع الشعر والشعراء
(الجزء الثاني)
جليلة رضا - ١٩٨٩
- ٢٨ - مع الدراما
يوسف الشاروني - ١٩٨٩

- ٢٩ - تأملات نقدية فى الحقيقة الشعرية
محمد إبراهيم أبو سنة - ١٩٨٩
- ٣٠ - دراسات فى نقد الرواية
طله وادى - ١٩٨٩
- ٣١ - الخيال الحركى فى الأدب والنقد
عبد الفتاح الديدى - ١٩٩٠
- ٣٢ - دون كيشوت بين الوهم والحقيقة
غبريال وهبة - ١٩٩٠
- ٣٣ - القص بين الحقيقة والخيال
مجدى محمد شمس الدين - ١٩٩٠
- ٣٤ - الرواية فى أدب سعد مكاوى
شوقى بدر يوسف - ١٩٩٠
- ٣٥ - دراسة فى شعر نازك الملائكة
محمد عبد المنعم خاطر - ١٩٩٠
- ٣٦ - الرحلة الى الغرب فى الرواية العربية الحديثة
عصام بهى - ١٩٩١
- ٣٧ - الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ
عبد الرحمن أبو عرف - ١٩٩١
- ٣٨ - تحولات طه حسين
مصطفى عبد الغنى - ١٩٩١
- ٣٩ - الجذور الشعبية للمسرح العربى
فاروق خورشيد - ١٩٩١
- ٤٠ - صوت الشاعر القديم
مصطفى ناصف - ١٩٩١
- ٤١ - البطل فى مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق
أحمد العشرى - ١٩٩٢
- ٤٢ - الأسس التفسيرية للإبداع الأدبى
شاكر عبد الحميد - ١٩٩٢
- ٤٣ - اتجاهات الأدب ومعاركه
على شلش - ١٩٩٢

- ٤٤ - التطور والتجديد في الشعر
المصرى الحديث
عبد المحسن طه بدر - ١٩٩٢
- ٤٥ - ظواهر المسرح الاسباني
صلاح فضل - ١٩٩٢
- ٤٦ - الحق والجئون فى القرائث
العربى
احمد الخصخوص - ١٩٩٢
- ٤٧ - الرواية العربية الجزائرية
دراسات فى الرواية
الانجليزية
امين العيوطى - ١٩٩٢
- ٤٩ - جدل الرؤى المتغايرة
مجدى حافى - ١٩٩٣
- ٥٠ - الوجه الغائب
مصطفى ناصف - ١٩٩٣
- ٥١ - نظرة جديدة فى موسيقى
الشعر
على مؤنس - ١٩٩٣
- ٥٢ - قراءات فى ادب اسبانيا
وامريكا اللاتينية
حامد أبو أحمد - ١٩٩٣
- ٥٣ - الرواية الحديثة فى مصر
محمد بدوى - ١٩٩٣
- ٥٤ - مفهوم الابداع الفنى فى النقد
الادبى
مجدى أحمد توفيق - ١٩٩٣
- ٥٥ - العروض وابقاع الشعر العربى
سيد البحراوى - ١٩٩٣
- ٥٦ - المسرح والسلطة فى مصر
فاطمة يوسف محمد - ١٩٩٣
- ٥٧ - الاسس المعنوية للادب
عبد الفتاح الديدى - ١٩٩٤
- ٥٨ - عبد الرحمن شكرى شاعرا
نظرية ستانسلافسكى
عثمان محمد الحمامسى - ١٩٩٤
- ٦٠ - الذات والموضوع - قراءات
فى القصة القصيرة
محمد قطب عبد العال - ١٩٩٤
- ٦١ - مكونات الظاهرة الادبية عند
عبد القادر المازنى
مدحت الجيار - ١٩٩٤

- ٦٢ - المسرح الشعري عند صلاح
عبد الصبور
١٩٩٣ - ثريا العسيلي
- ٦٣ - مفهوم الشعر
جابر عصفور - ١٩٩٥
- ٦٤ - قراءات أسلوبية في الشعر
الحديث
محمد عبد المطلب - ١٩٩٥
- ٦٥ - محتوى الشكل في الرواية
العربية
١ - النصوص المصرية الأولى
سيد البحراوى - ١٩٩٦
- ٦٦ - نظرية جديدة في العروض
ستانسلافس جوبار
ترجمة منجى الكبيسي - ١٩٩٦
- ٦٧ - اللاتسولوية وأثرها في رواد
الفنك العربي الحديث
عبد المجيد حنون - ١٩٩٦
- ٦٨ - عناصر الرؤية عند المخرج
المسرحي
عثمان عبد المعطى عثمان - ١٩٩٦
- ٦٩ - نظرات في النفس والحياة
عبد الرحمن شكرى
جمع ودراسة عبد الفتاح الشطى
١٩٩٦ -
- ٧٠ - هكذا تكلم النص
استنطاق الخطاب الشعري
لرقت سلام
محمد عبد المطلب - ١٩٩٦
- ٧١ - الاستشراق الفرنسى والأدب
العربى
أحمد درويش - ١٩٩٧
- ٧٢ - تأملات في إبداعات الكاتبة
العربية
شمس الدين موسى - ١٩٩٧
- ٧٣ - جدلية اللغة والحدث في
الدراما الشعرية الحديثة
وليد منير - ١٩٩٧
- ٧٤ - دلالة المقاومة في مسرح
عبد الرحمن الشرقاوى
سامية حبيب - ١٩٩٧
- ٧٥ - ميتافيزيقا اللغة
لطفى عبد البنيح - ١٩٩٧
- ٧٦ - تداخل النصوص في الرواية
العربية
حسن حماد - ١٩٩٧

- ٧٧ - المرأة البطل في الرواية الفلسطينية
فيحاء عبد الهادي - ١٩٩٧
- ٧٨ - من القعدد الى الحيات
امجد ريان - ١٩٩٧
- ٧٩ - بنية القصيدة في شعر أبي تمام تمام
يسرية يحيى المصرى - ١٩٩٧
- ٨٠ - سمات الحدائث في الشعر العربي المعاصر
حسن فتح الباب - ١٩٩٧
- ٨١ - الدم وثنائية الدلالة
مراد مبروك - ١٩٩٧
- ٨٢ - تداخل الأنواع في القصيدة القصيرة
خيري دومة - ١٩٩٨
- ٨٣ - البدیع بین البلاغة العربية واللسانيات النصية
جميل عبد المجيد - ١٩٩٨
- ٨٤ - أشكال القناص الشعري
أحمد مجاهد - ١٩٩٨
- ٨٥ - أدب السياسة / سياسة الأدب
ترجمة حسن البنا - ١٩٩٨
- ٨٦ - القصيدة التشكيلية
محمد نجيب التلاوي - ١٩٩٨
- ٨٧ - سوسيولوجيا الرواية السياسية
صالح سليمان - ١٩٩٨
- ٨٨ - العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي
محمد فكري الجزار - ١٩٩٨
- ٨٩ - اللامعقول والزمان والمطلق في مسرح توفيق الحكيم
نوال زين الدين - ١٩٩٨
- ٩٠ - شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية
رمضان صادق - ١٩٩٨
- ٩١ - ظاهرة الانتظار في المسرح النثري
محمد عبد الله - ١٩٩٨
- ٩٢ - الرواية في القرن العشرين
ت : محمد خير البقاعي - ١٩٩٨
- ٩٣ - رواية الفلاح
مصطفى الضبيع - ١٩٩٨
- ٩٤ - بناء الزمن في الرواية المعاصرة
مراد ميزوك - ١٩٩٨
- ٩٥ - الاتجاه الملمحي في مسرح المفرد فرج
رتبيات - ١٩٩٨
- ٩٦ - ترويض النص
حاتم الصكر - ١٩٩٨

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٤٩٣٤/١٩٩٨

ISBN — 977 — 01 — 5646 — 9